Die Anfänge

der

ernsten bürgerlichen Dichtung

des achtzehnten Jahrhunderts.

Allgemeiner Theil.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doctorwürde

eingereicht bei der philosophischen Facultät

der

KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG

von

WILHELM WETZ.

Worms.
Verlag von P. Reiss.
1885.

In kürzester Frist gelangt von dem unter gleichem Titel erscheinenden grösseren Werke zur Ausgabe Band I, 1. Hälfte, welche ausser dem allgemeinen Theil noch den ersten Abschnitt aus der Geschichte des rührenden Dramas der Franzosen betitelt: Das ernsthafte Lustspiel des Destouches enthalten wird.

Erster Abschnitt.

Allgemeiner Theil.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552716_0046

Einleitung.

I.

Im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts erfährt die schöne Literatur Europa's eine vollständige Umgestaltung. In der ersten Hälfte dieses Zeitraums und darüber hinaus wird sie beherrscht von den mächtigen Nachwirkungen der ebenbeschlossenen Blütheepoche des französischen Classicismus, welcher jetzt auf der Höhe seines ausländischen Einflusses ankommt und seine Regeln und Gesetze in England und Deutschland nahezu in derselben unbestrittenen Geltung wie in seiner Heimath sieht. Wie Frankreich sind auch England und Deutschland — die geringe literarische Bedeutung der andern Länder fordert zu einer Beschränkung auf diese drei auf — in dem Dogma von dem grossen Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, von der Unübertrefflichkeit Corneille's und Racine's befangen und bemühen sich mit dem gleichen Epigoneneifer wie jenes, in Form und Inhalt ängstlich alles nachzubilden, worin das zeitgenössische Urtheil das Wesen jener Meister setzte. Gegen die Mitte des Jahrhunderts beginnt man schon, diesen sklavisch verehrten Mustern freier gegenüberzutreten, und zwanzig Jahre später kommt man ausserhalb Frankreichs bei deren völliger Verwerfung an. England hat nach einer fast hundert-, Deutschland nach einer fast fünfzigjährigen Dienstbarkeit sich von der französischen Oberhoheit in Geschmackssachen losgerungen, und selbst Frankreich, welches aus Pietät und nationaler Voreingenommenheit noch grossentheils die alten Bahnen selbstgefällig weiterwandelt, sättigt seine Literatur mit einer Fülle neuer, anticlassischer Elemente. Allerorten zeigt sich auch in der Heimath des modernen Classicismus ein Losstreben von demselben, wenn auch der äussere Sieg der ihm feindlichen Tendenzen noch lange auf sich warten lässt.

Völlig unberührt von dieser allgemeinen Umwälzung ist fast nur die Lyrik in Frankreich geblieben. Während nämlich in Deutschland und England diese Dichtart aus der Bekanntschaft mit dem Volkslied neue Lebenskraft zieht und sich von der untergeordneten Stellung, welche sie in dem verflossenen Zeitalter des Classicismus eingenommen, zu ungeahnter Höhe emporschwingt, verharrt sie dort in der alten Bedeutungslosigkeit und erhebt sich selten über ein leeres, jeder Wahrheit und Empfindung baares Spiel mit Reimen und antiken Reminiscenzen,

dessen Verdienst höchstens in der geistreichen Zierlichkeit bestand. Dann haben auch einzelne Richtungen im französischen Drama die alte Ueberlieferung getreulich weitergeführt: in der Hauptsache steht indessen die Literatur im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts in einem offenen oder verhüllten Gegensatz zu der Dichtung im Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten.

Besonders charakteristisch sind die Veränderungen, die in dem ausserfranzösischen Drama und der ernsten Prosadichtung auch Frankreichs vor sich gegangen sind. Man schaue nur auf das jugendlich emporstrebende deutsche Drama seit den siebziger Jahren hin! Den ganzen classischen Apparat, die Einheiten, Monologe, Vertrautenpaare, ferner jene correkten Liebhaber und sentimentalen Liebhaberinnen, jene galanten Bramarbasse und heroischen Megären hat der Sturmwind der neuen Bewegung von den Brettern hinweggefegt, gebrochen ist der französische Regelzwang und schrankenlos ungebunden herscht wieder die formlose Freiheit der altdeutschen und altenglischen Schaubühne. Neben das Alterthum, das fast ausschliesslich die Fundgrube ernster Stoffe für die classische Dichtung gewesen, ist die Neuzeit, neben die Griechen und Römer der vaterländische oder moderne Held, neben die Staatsactionen und Liebschaften der Grossen die Beschränktheit des bürgerlichen Seins mit ihren kleinen Freuden und thränenfeuchten Leiden getreten. Ebenso hat sich durchgehends der ernste Roman modernisirt und verbürgerlicht. Das Leben der zeitgenössischen Gesellschaft, das sich nur in antiker oder orientalischer Verhüllung schüchtern in die Romane der Scudéry hereingestohlen, tritt jetzt selbstbewusst und ohne Maske in den Darstellungen der Erzähler uns entgegen und der breite epische Rahmen umschliesst nicht mehr die Schicksale abenteuernder ausländischer Fürsten und Prinzessinnen, sondern die Lebensführungen vaterländischer Individuen aus den mittleren Gesellschaftsklassen.

Die Dichtung ist nationaler, volksthümlicher und demokratischer geworden. Der Classicismus war scheu der Berührung mit dem eigenen Volksleben ausgewichen und hatte sich mit Bewusstsein in die entlegene griechische Welt geflüchtet, deren Verständniss nur dem kleinen Kreise der Gebildeten möglich war. Zu der räumlichen und zeitlichen Entfernung der Begebenheiten hatte dann noch hoher Rang der Personen hinzukommen müssen, um dem Gegenstande möglichst viel Würde und möglichst wenig Alltäglichkeit zu geben. Jetzt überbrückt die Dichtung die Kluft, die sie so lange von dem wirklichen Leben geschieden, und kehrt in die eigene Heimath ein, um darzustellen, was das plötzlich aufmerksam gewordene Auge in der nächsten Umgebung an Schätzen des Gefühlslebens entdeckt. Statt einer kleinen Hofaristokratie will sie breite Schichten der Bevölkerung packen und fortreissen und ihre niedrigen Intelligenzen zieht sie bei der Gestaltung der Stoffe in Betracht. Gezwungen wendet sie sich zu dem Naheliegenden, Allgemeinverständlichen, dem, was das Publikum schon selber gesehen und gefühlt, oder sehen und fühlen können. Von der höchsten Gesellschaftsclasse steigt sie zu den mittleren hinab und überträgt

dem Bürger und Bauer das früher ausschliesslich fürstliche Vorrecht, tragische Thränen zu erwecken, zu rühren und zu erschüttern.

Die Kunst ist aus dem Banne des Hofes, dessen Lüfte sie früher so gerne geathmet, herausgetreten. So haben denn auch die Ideale und Empfindungen, welche sie darstellt, ihre frühere höfische Färbung ganz oder zum Theile abgelegt, um sie nicht selten durch eine demokratische Tünche zu ersetzen. Zwei der hervorspringendsten Charaktereigenschaften der Literatur unter Ludwig dem Dreizehnten und Ludwig dem Vierzehnten, der opfermuthig-herrische und der ritterlich-galante Zug, jene merkwürdige Verschmelzung der Ideen des absterbenden mittelalterlichen Ritterthums mit der schwächlichen Sentimentalität der Schäferromane, sind mehr und mehr zurückgetreten. Die correkten französischen Roman- und Tragödienhelden des siebzehnten Jahrhunderts mit ihrem demüthig-unterwürfigen Schmachten und ihrem renommistischen Eisenfresserthum begegnen schon einem spöttisch-überlegenen Lächeln bei den Petitmaîtres und Salonschönen der Regentschaft, bald machen sie einem andern Ideale, dem empfindsamen Menschen der Rührstücke und Familienromane, Platz. Die europäische Gesellschaft und Literatur in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts mit ihrer Naturschwärmerei und Empfindsamkeit bewegt sich vielleicht in einer nicht minder sonderbaren und exaltirten Gedanken- und Gefühlswelt als die donquixote'schen Ritter und Heldinnen der Fronde mit ihren dichterischen Verherrlichern, aber wie diese neuen Gedanken und Gefühle auch beschaffen sein mögen, sie sind wesentlich verschieden von denen jener früheren Zeit.

Der neue Stoff und Inhalt hat auch gleich eine neue Behandlung nach sich gezogen. Der unleugbare Fortschritt gegen früher besteht darin, dass man ausser dem civilisirten Gesellschaftsmenschen, den der Classicismus allein darzustellen vermocht, nun auch den rohen Naturmenschen mit den ursprünglichen und gewaltigen Regungen eines dunklen Instinktes wiedergeben lernt. Im Uebrigen sind die Dichter von den Schwächen wie den Vorzügen der früheren Darstellungsart meist gleichweit entfernt. Das würdevolle classische Mass ist verschwunden, und ungebändigte, oft rohe und wilde Kraft macht sich an seiner Stelle lärmend breit, die gleichmässige getragene Eleganz der Tragiker hat einer mehr natürlichen, oft derben und gehackten Ausdrucksweise Platz gemacht, die sorgfältige Abstufung der Gefühle, wie sie ein Racine oder eine Lafayette geübt, ist durch die plötzlichen, unvermittelten Ausbrüche gewaltsamer Leidenschaften verdrängt worden. Man war gegen die Künstelei und conventionelle Unwahrheit des Classicismus zu Felde gezogen und glaubt dafür jetzt jeder Kunst dafür entrathen zu dürfen, — man hatte Natur und Wahrheit in ihre langverkümmerten Rechte einsetzen wollen, und dabei haben die Schwächeren es vorzüglich gelernt, mit äusserlicher Wahrheit und Natürlichkeitsaffectation das blöde Auge des Publicums zu täuschen. Die Klippe, an welcher der Classicismus gestrandet, umschifft man glücklich, aber man sieht nicht, während man ihr in allzuweitem Bogen ausweicht, dass man der ihr direct entgegengesetzten und nicht minder gefährlichen, dem plattesten Naturalismus, mit vollen Segeln entgegenfährt.

Im Allgemeinen scheint Frankreich auf den ersten Blick, besonders wenn er an Aeusserlichkeiten haftet, nur obenhin von der ganzen anticlassischen Bewegung berührt worden zu sein. Das festgegründete Ansehn des Classicismus in seiner Heimath, das, aus einer glorreichen Vergangenheit erwachsen, fast zu einem Gegenstande des Nationalstolzes geworden war, hat den literarischen Erneuerungsprozess hier ebensosehr verlangsamt, als die Ausländerei der Gottschedianer und englischen Classicisten, gegen die allein schon der Patriotismus sprach, ihn in diesen beiden Ländern beschleunigt hat. Die französische Literatur befindet sich daher gegen Schluss des achtzehnten Jahrhunderts noch in einem Uebergangsstadium während die englische und deutsche dies schon hinter sich haben. Classische Nachwirkungen und neuere Einflüsse treffen daher bei ihr überall zusammen und kreuzen sich bei der gleichen Dichtgattung, dem nämlichen Dichter und bei einem und demselben Werke.

Begreiflich ist es, dass eine in solcher Strenge ausgebildete Gattung wie die hohe Tragödie, der furchtsame Zögling und zur Hälfte das Geschöpf der Kritik, die sofort ihre verweisende Stimme erhob, wenn ihr ängstlich gehüteter Liebling mit einem Fusse aus der langbetretenen Bahn herauszuschreiten drohte, keinen günstigen Boden für Neuerer abgab und sich ihren Versuchen gegenüber beharrlicher erwies als der von der Kritik weniger gemeisterte Roman mit seiner lässigeren Haltung. So erhält sich dann auch die äussere Form, in welcher Racine geschaffen, noch fast ganz rein und ungetrübt. Im Innern aber sind die einschneidensten Veränderungen, die sich fast alle an den Namen Voltaire's knüpfen, vorgenommen worden. Denn dieser verlässt die zu beschränkte griechisch-römische Stoffwelt, um unbedenklich alle Völker und Jahrhunderte um Helden anzugehen, und nimmt ausserdem von dem englischen Theater eine Anzahl Mittel zur Steigerung der Bühnenwirkungen herüber. Dann sehen wir auch, von ihm geführt, die französische Tragödie, so gerne sie noch mit den alten grossen Sentiments prunkt, doch einen Ausgleich mit den Anschauungen der neuen Zeit suchen und grösstentheils auch bewerkstelligen. Ihr früher kirchenfreundlicher, monarchisch-absolutistischer Grundgedanke stellt sich jetzt meistens dar als kirchenfeindlich, freiheitlich und demokratisch-revolutionär.

Bedeutungsvoller als diese Spuren anticlassischer Einflüsse in der Tragödie ist die Thatsache, dass die beiden Gattungen, welche im siebzehnten Jahrhundert in Frankreich recht eigentlich die Träger des Classicismus waren und als besonders charakteristische Repräsentanten desselben gelten konnten, im achtzehnten ihre massgebende Stellung vollständig eingebüsst haben. Der heroische Roman ist nach und nach abgestorben, und die heroische Tragödie, die man einst als die höchste Kunstleistung einer glänzenden Epoche gefeiert, zehrt nur noch von den Resten ihres früheren Ruhms. Die Achtung vor ihrer ehemaligen Bedeutung sichert ihr wohl noch einen spärlichen literarischen Beifall, electrisirt wird das Publikum aber höchstens durch die eingestreuten freiheitlichen und priesterfeindlichen Tiraden oder die Sentenzen, zu

denen man die Gemeinplätze aus D'Alembert's Vorrede zur Encyclopädie zugespitzt hat. In Frankreich ist sowohl, was Drama als Roman anbetrifft, das Interesse von den heroischen Stoffen zu den bürgerlichen übergegangen, welche der Richtung der Zeit auf das Nationale und Naheliegende entgegenkamen.

Auf dem Gebiete des Romans herrscht jetzt fast unumschränkt der häusliche Motive verarbeitende Familienroman, und die hohe Tragödie hat ihre Bedeutung zum grossen Theile abgetreten an ihren plebejischen Bastardbruder, das rührende Drama mit bürgerlichen Personen und vaterländischen Sitten, welches ein von jener vernachlässigtes Feld urbar macht und es an Beliebtheit bei dem Publikum bald seiner vornehmen Mitbewerberin zuvorthut.

Und diese beiden Gattungen, Rührdrama und bürgerlicher Roman, die beide weniger als die hohe Tragödie durch ihre Geschichte und die gefährliche Bevorzugung der Kritik in ihrer Entwicklung behindert wurden, streben auch in weit stärkerem Masse als jene nach einer freieren Behandlungsweise hin. Neben der alten classischen Behutsamkeit, welche die Meisten noch immer nicht verleugnen können, findet sich hie und da ein kecker derbzugreifender Realismus. Mercier u. A. suchen gleichzeitig mit dem deutschen Sturm und Drang den crassen Naturalismus Diderot's auf der Bühne einzubürgern, und die leidenschaftliche Unruhe, die in vielen Romanen zittert, lässt uns oft die edle Haltung des classischen Styls vermissen.

Auch Frankreich ist des Classicismus müde. Das Uebermass von Cultur im geselligen Leben unter Ludwig dem Fünfzehnten hat Rousseau zum Prediger der Rückkehr zur Natur und ursprünglichen Einfachheit gemacht. Das Uebermass von Kunst in der Dichtung erweckt in Diderot einen literarischen Rousseau, der die Dichtung seines Landes fast ebenso bedingungslos wie Rousseau dessen gesellige Bildung verurtheilt und zu ihrer Hebung auch immer Zurückgehn zur ursprünglichen Natur in ihrer rohen Einfachheit fordert. Diderot ist ebenso wie Rousseau der Stimmführer einer grossen Schaar, deren dunkles Fühlen und Ahnen er in Worte gekleidet hat. Der empfindsame Marquis sehnt sich aus seiner überkünstelten Salonherrlichkeit heraus und wird, eine gefühlvolle Thräne im Auge, beim Anblick eines grünen Strauches oder einer Feldblume in Verzückungen gerathen und eine Stelle aus Rousseau declamiren, und ebenso ist auch das französische Lesepublicum, das so lange in der gradlinigen Regelmässigkeit und Kälte des Classicismus geschmachtet hat, erfüllt von einem tiefen Sehnen nach Neuem, Reizvollem, laufe es auch dem geltenden Kunstsystem zuwider. Die Augen, die immer nur feste, scharfumrissene Formen geschaut, versenken sich begierig in die gestaltlose, düstere Welt Ossians mit ihren wunderbar geheimnissvollen Reizen, der weiten, öden Meereslandschaft mit der eintönigen Melodie der brandenden Wogen, den wallenden Nebeln, die in schweren Massen auf gespenstischen Haiden lagern, den uralten Hainen, durch die seltsam klagend der Sturmwind streicht. Das Herz, das in der feinen, geputzten Welt der Schäferromane unter all diesen erlogenen und zierlichen Gefühlen erkaltet und eingetrocknet

ist, thaut auf und wird wieder weit bei dem Hauche glühender Empfindung, der ihm aus Schöpfungen wie die Neue Heloise und der Werther entgegenquillt. Was das kalte Gesellschaftsleben einem versagt und was man in vergeblichen Wünschen von der Poesie verlangt, dort findet man es endlich erfüllt. Es ist eine neue Welt, die sich da vor den erstaunten Augen aufthut, es sind neue Klänge, die bis ins innerste Herz hineindringen und hier einen Sturm schmerzlich-süsser Gefühle erregen. Unfassbar für uns ist die leidenschaftliche Hingabe jenes Geschlechtes an diese zauberischen Dichtwerke, in deren Genuss man völlig aufgeht. Mit den glücklich-unglücklichen Liebenden schwankt man durch alle Zustände einer qualvoll-wonnereichen Leidenschaft hindurch, man schmachtet, sehnt, bangt, verzagt, trauert, um im nächsten Augenblick wieder hell aufzujauchzen und sein Glück in verliebten Träumen hinauszuschwärmen. Das Alles ist so neu, so mächtig ergreifend, so lockend reizvoll, dass man sich vor Entzücken nicht zu fassen vermag und keine Zeit hat zu fragen, ob diese süssen Rührungen und Erschütterungen auch innerhalb des classischen Systemes erzielt worden seien. Eine Thatsache lässt allein schon den Umschwung der Meinungen, der sich auch in Frankreich vollzogen, erkennen. Um 1680 in dem Streite der Alten und Neueren findet man es vom Standpunkte des Classicismus aus folgerichtig tadelnswerth, dass Homer den Garten des Alkinoos nicht als symmetrische Parkanlage mit Alleen, beschnittenen Hecken und dem Spiel von Wasserkünsten schildere, dass er seine Könige niedrige Verrichtungen vornehmen lasse und sie nicht verfeinere und hoffähig mache wie die Helden Corneille's und Racine's, — achtzig Jahre später preist man mit Rousseau den Reiz einer wilden Berglandschaft mit über Felsen brausend hinabstürzenden Wasserbächen, und Diderot erklärt, dass die rohen, einfachen Sitten uncivilisirter Völker allein der Entfaltung der Leidenschaften günstig seien, während mit zunehmender Verfeinerung und Veredelung die Sitten nur schwächer und unpoetischer würden.

Allenthalben sind die Spuren einer gewaltigen literarischen Revolution sichtbar, die ihre Spitze gegen den französischen Classicismus gerichtet hatte. Wie hat sich der Gesichtskreis der Dichtung, wie der der Kritik erweitert! Die vorher von unzähligen Regeln eingeschnürte Kunst, deren Fesseln mit gleich starkem Zwange auch die Kritik niedergedrückt hatten, hat sich nun gewaltsam Luft gemacht und beiden zum Vortheil ihre Grenzen hinausgerückt. Der freie und hohe Standpunkt, welchen die Kritik jetzt einnimmt, ermöglicht ihr ein vorurtheilsloseres und unbefangeneres Urtheil über die Dichter der verschiedensten Nationen und Zeiten. Neben die Alten, die der Classicismus als die höchten und einzigen Muster verehrt und als deren Nachahmer er sich stolz und freiwillig bekannt hatte, sind als gleichberechtigt die Modernen getreten, und sogar die volksthümlichen Producte literarisch unentwickelter Völker drängen sich Beachtung heischend vor. Die Regeln, auf deren strenge Beobachtung als einen besondern Ruhmestitel andern Nationen gegenüber man sich in Frankreich so gerne etwas zu Gute gethan, haben ihre angemasste Würde eingebüsst, und

an ihrer Stelle gebietet das freie Belieben des dichterischen Genies, aus dem doch zuletzt alle Regeln geflossen. — Der Classicismus hatte nivellirend gewirkt, indem er der englischen und deutschen Dichtung das gleiche Gepräge wie der französischen geben wollte, wie er vorher diese — wenn auch nur in Aeusserlichkeiten mit Erfolg — nach der griechischen hatte umformen wollen. Alle besonderen, ursprünglichen und nationalen Eigenschaften wurden daher in der englischen und deutschen Literatur unterdrückt oder nur ungern in abgeschwächter Form geduldet. Wie charakterlos und undeutsch war so unsere Literatur unter Gottsched geworden, wie verkümmert der sonst so starke specifisch englische Zug bei der Mehrzahl der dortigen Classicisten! Jetzt brechen alle jene zurückgedrängten Eigenthümlichkeiten wieder energisch durch, und so sehen wir auf dem schon so belebten und abwechslungsvollen Gesammtbilde der Literatur vor hundert Jahren noch eine Fülle nationaler, besonderer Züge erscheinen.

In der That! die literarische Revolution des achtzehnten Jahrhunderts steht in ihrer Art wenig zurück hinter jenen beiden anderen, welche der gleiche Zeitraum auf dem Gebiete der Politik und Philosophie vor sich gehen sah.

II.

Es ist nun unsere Absicht, zur Geschichte dieser literarischen Umbildung einen Beitrag zu liefern, der ein lückenhaftes Kapitel der Literaturgeschichte zu ergänzen bestrebt ist.

Fassen wir zuvor nochmals die wichtigsten Momente jenes Prozesses hier zusammen. Mit Beiseitelassung der Lyrik und der reinkomischen Dichtung, in welchen sich der Unterschied gegen früher nicht nach allen Seiten hin in seiner ganzen Schärfe ausspricht, wenden wir uns ganz der ernsten epischen und dramatischen Dichtung zu, die eine tiefer einschneidende und allgemeinere Umwandlung erfahren, und zwar betrachten wir neben Schauspiel und Trauerspiel nur die wichtigste erzählende Form, den ernsten Roman, da diese drei Dichtgattungen wegen der Zahl und Bedeutung der Erzeugnisse nur wenig Interesse für die Leistungen auf den übrigen Gebieten, z. B. im heroischen oder religiösen Epos, übrig lassen.

Nach vier Seiten hin liegen die hauptsächlichsten Veränderungen, die hier dem Auge des Beschauers entgegen treten. Zunächst haben die Dichter die Ideenwelt des früheren französischen Hofadels verlassen und schaffen in den durch Rousseau und die Aufklärer umgestalteten Anschauungen einer mehr demokratischen Gesellschaft. Dann haben ernstes Drama und ernster Roman ihr Stoffgebiet ausserordentlich erweitert, indem sie zur antiken Sage und Geschichte auch die moderne fügten und selbst Raum schufen für die schmerzlichen Vorkommnisse des zeitgenössischen bürgerlichen Lebens. Es hat sich

ferner neben der conventionellen classischen Manier eine kühnere, von einer neuen Auffassung vom Menschen ausgehende Darstellungsweise der Leidenschaften gebildet und schliesslich sind in Sachen der Form Deutsche und Engländer dem ehemaligen System fast ganz untreu geworden. —

Die classische Dichtung in ihrer besten Zeit, also z. B. die Tragödie des Racine, war nach jeder Richtung hin in Uebereinstimmung mit sich selber gewesen, und Gehalt, Stoff, Behandlung und Form waren grossentheils durch einander bedingt. Der feingebildete, glänzende Hof und der würdevolle Monarch, auf die der Dichter bei seinem Schaffen hingeblickt hatte, erklären die wichtigsten Kennzeichen seiner Kunst: den höfischen, ritterlich-galanten Zug, der wieder gebieterisch den heroischen Stoff verlangte, das feierlich-pomphafte Pathos, die vollendete Feinheit und Eleganz der Sprache, das Gemessene, Bewusste im Auftreten der Personen, die nie aus der Selbstbeobachtung und der Rücksichtnahme auf die Etikette herauskommen, den völligen Mangel an Naivität. Wenn ein späteres Geschlecht nun in dem einen Punkte entschieden mit dem strengen Classicismus bricht, so ist ohne Weiteres anzunehmen, dass es sich damit zugleich noch auf der einen oder andern entlegeneren Seite von der früheren Kunstübung entfernen wird. Dies trifft denn auch für das achtzehnte Jahrhundert zu. Verschiedene literarische Neuerungen gehen auf die gleichen Ursachen zurück und jede von ihnen hat ausser den augenfälligsten nächsten Wirkungen auch immer entferntere, allgemeinere ausgeübt. Allein schon ein so grosser Umschwung im geistigen Leben, wie er sich in dem gedachten Zeitraum vollzogen hat, musste ausser dem Gedankengehalt der Werke, der sich selbst ohne Wissen und Willen der Schriftsteller völlig umbildete, in der entschiedensten Weise auch die Stoffe beeinflussen, sei es, dass sich die Dichter völlig neuen Stoffen zuwandten, die diesen veränderten geistigen Interessen entsprachen, sei es, dass sie die alten Stoffe in einer von der früheren abweichenden Art gestalteten. Und dann verlangen andere Stoffe ja auch wieder eine andere Behandlung und sprengen wohl gar, wenn sie zu ausgedehnt sind, eine zu enge Form, wie umgekehrt wieder eine Erweiterung der Form zur Verarbeitung grösserer, umfassenderer Stoffe, welche sie früher nicht zu umspannen vermochte, Veranlassung giebt.

Eine so zusammengesetzte Erscheinung, wie es hiernach die literarische Umwälzung des achtzehnten Jahrhunderts wohl sein muss, mit ihrem Reichthum enger Beziehungen zwischen den einzelnen Veränderungen, deren Summe das schliessliche Resultat bildet, scheint nur eine literarhistorische Gesammtdarstellung zuzulassen oder zum mindesten innere Gründe der Beschränkung auf die Betrachtung von nur einer Seite des verwickelten Gegenstandes entgegenzusetzen. Indessen ist die Schwierigkeit einer solchen Abgrenzung geringer, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

Es ist zunächst mehr Aufgabe der Cultur- als der Literaturgeschichte darzustellen, wie durch philosophische Strömungen, politische

und ethisch-sociale Verhältnisse sowie verwandte Ursachen hervorgerufen oder begünstigt, wesentlich verschiedene Ideen und Anschauungen Gesellschaft und Literatur zu beherrschen beginnen. Der Literarhistoriker wird wohl mit Interesse wahrnehmen, wie ein neuer Geist mehr und mehr in die alte classische Form eindringt, und wird in der veränderten Stellungnahme der Dichter zu den verschiedensten Fragen des Lebens tieferliegende culturgeschichtliche Prozesse sich wiederspiegeln sehen. Er wird ausserdem an den schöngeistigen Werken, bei deren Würdigung er sich länger aufhalten muss, gerne und mit Nutzen messen, wie weit bei den namhaften Trägern der Literatur eine solche Umbildung des Gedankengehaltes gediehen ist. Den Gang dieser selber zu verfolgen wird er jedoch der literarhistorischen Gesammtdarstellung des achtzehnten Jahrhunderts überlassen, die hier wie an einem bedeutenden Symptome, welches entferntere Vorgänge anzeigt und reflectirt, das Wirken mehr dem Auge entzogener Kräfte beobachten und studiren kann. Bei weniger umfassenden Vorwürfen wird ein Eingehen auf die gedankliche Seite der dichterischen Production der Zeit öfters unterbleiben können, wenn sich nämlich hierdurch nur wenige oder gar keine neuen Gesichtspunkte zur schärferen Beurtheilung der in Betracht kommenden Erscheinungen ergeben. So sind Verschiedenheiten der Dichter des achtzehnten Jahrhunderts von den früheren im Gedankengehalt in mancher Hinsicht ungemein bedeutungsvoll, aber sie werden bei einem Ueberblick über die anticlassische Umbildung, die die Literatur in dem gedachten Zeitraume erfuhr, keine besondere Betrachtung beanspruchen können. Voltaire steht z. B. in erster Reihe der Männer, die die Dichtung für die Verwerthung der neuen Ideen gewannen, und doch hat er zu dem wichtigsten Resultate der ganzen anticlassischen Bewegung, dass sie nämlich die Dichter eine neue Auffassung und Wiedergabe des leidenschaftlichen Menschen lehrte, gar nichts beigetragen, und nur das demnächst wichtigste, die Einführung moderner ernster Stoffe in die Dichtung nicht unerheblich gefördert. Es wird sich demnach empfehlen, solche gedankliche Verschiedenheiten von den Dichtern der echtclassischen Zeit als von untergeordnetem Werthe für unsern besondern Zweck zu vernachlässigen und höchstens soweit zu berücksichtigen, als sie mit ihnen verwandte und aus ähnlicher Ursache stammende Verschiedenheiten andrer Art: in Stoff, Behandlung und Form, erklären helfen.

Also nur Aeusserungen anticlassischer Tendenzen, die in einem dieser Punkte: Stoff, Behandlung und Form, von dem Classicismus losstreben, können für uns in Betracht kommen.

Hinsichtlich des Verhältnisses der Literatur zum Classicismus lässt sich überhaupt das achtzehnte Jahrhundert in drei Abschnitte eintheilen, deren jeder ziemlich genau ein Drittel des ganzen Zeitraumes umfasst.

Zuerst, bis etwa an die Schwelle der dreissiger Jahre, hält man noch streng an den Traditionen des verflossenen Jahrhunderts fest. Nur einzelne schwache Ansätze bereiten auf die spätere grosse Umwälzung im Drama und Roman vor.

In den zweiten Abschnitt, der etwa vom Beginne der dreissiger bis zur Mitte der sechziger Jahre reicht, fällt neben der Einführung der modernen Geschichte in die Tragödie vor allem die einschneidende stoffliche Neuerung, welche die frühere Scheidung der ernsten und komischen Dichtung nach Ständen, wonach jene ganz auf den fürstlichen, diese ganz auf den bürgerlichen Stand beschränkt war, beseitigt und den unständischen Charakter der späteren Dichtung begründet, welche nicht mehr den Stand der dargestellten Personen, sondern allein den ernsten oder komischen Gehalt rein menschlicher Verhältnisse für die Art der Behandlung massgebend macht. Diese gänzliche Umgestaltung eines der wichtigsten Grundsätze der seitherigen Poesie ist eine Wirkung von der immer entschiedeneren Hinwendung des Dramas und Romans zu zeitgenössischen, bürgerlich-ernsten Problemen, die auch bei einzelnen Männern einen gänzlichen Bruch mit der classischen Manier zur Folge hat, so dass also in dem zweiten Abschnitte neben der stofflichen Neuerung, und theilweise durch sie veranlasst, eine Neuerung in der Behandlung einhergeht.

Im Jahre 1731 erscheint Voltaire's Zaïre, das erste Glied in der glänzenden Kette seiner von einer philosophischen Tendenz getragenen Trauerspiele aus der modernen Geschichte, und erhebt durch ihren grossartigen Erfolg und den klangvollen Namen ihres Verfassers zur Gesetzmässigkeit, was vorher als unberechtigte Ausnahme galt und als solche — wie von Racine in der Vorrede zum Bajazet — entschuldigt sein wollte. Um die gleiche Zeit erzwingt auch in Frankreich und England — Deutschland folgt erst später dem von hier aus empfangenen Anstosse — der Ernst des bürgerlichen Alltaglebens seinen Eintritt in die Dichtung, während diese Lebenssphäre sich bis dahin fast nur in ihren komischen Auswüchsen im Lustspiel und satirischen Roman gespiegelt hatte. Drei neue Gattungen: Rührdrama, bürgerliches Trauerspiel und Familienroman, die sich durch diese oder ähnliche Bezeichnungen als Abzweigungen von den bestehenden Hauptgattungen zu erkennen geben, widmen sich, in hervorragender Weise durch die Gunst des Publikums ausgezeichnet, ausschliesslich der Bearbeitung dieses neuen, jungfräulichen Bodens. Mit Geschick und überraschendem Glücke. In den dreissiger Jahren treten kaum zehn Werke mit ernstem bürgerlichen Stoffe hervor, später nehmen sie jedoch immer mehr zu und haben in den siebziger Jahren die Dichtungen mit heroischer Grundlage an Zahl erreicht, während sie sie an äusserem Erfolge und — im Ganzen genommen — auch an innerer Bedeutung weit übertreffen.

Aber während wir so ein allmähliches stetes Fortschreiten der Umbildung des Stoffgebietes bemerken, herrscht hinsichtlich der Behandlung und der Form der classische Charakter bei der schönen Literatur noch entschieden vor. Das französische Drama — dies gilt sowohl von dem moderngeschichtlichen Trauerspiel Voltaire's und seiner Nachfolger als auch von den zahlreichen Rührstücken der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre — beharrt noch immer in der einseitig beschränkten classischen Auffassung vom Menschen und

der seitherigen conventionell-schüchternen Darstellung der Leidenschaften. Wohl veranlasst der naheliegende, alltägliche, oft plattprosaische Stoff die Dichter, sich von der schwülstigen oder gezierten classischen Geschraubtheit abzuwenden und sich einer grösseren Einfachheit und Natürlichkeit zu befleissigen, und im französischen Roman überrascht uns mitunter ein gewisser realistischer Sinn. Indessen überwiegt die alte Unnatur und Künstelei noch so sehr, dass diese kleinen seltenen Freiheiten, die uns etwa aufstossen, dagegen wenig in Betracht kommen.

Anders in England. Hier knüpfen Lillo und Richardson, jener der Schöpfer des bürgerlichen Trauerspiels, dieser der genialste Vertreter des Romans in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, wieder an die älteren (vorclassischen) Engländer an und werden in der ausgesprochensten Weise durch sie beeinflusst. So weist zunächst der kräftige, volksthümliche und naturalistische Zug in Lillo's wichtigstem Stücke auf jene alten Muster zurück, und Richardson's dichterischer Charakter erhält durch sie eine Richtung, die dem innersten Wesen des Classicismus entgegengesetzt ist. Denn inmitten eines überkünstelten Zeitalters, das nur aus dem Salon und seiner eleganten Bildung heraus die Welt betrachtete, inmitten einer Kunst, die nur die abgeschwächten Empfindungen des verbildeten Gesellschaftsmenschen in der matten Sprache des Salons hatte reden lassen, lernt er im Zurückgehen auf jene frühere Kunstepoche, besonders auf Shakespeare, zuerst wieder reine, unverbildete Natur darstellen und den starken, unverfälschten Ausdruck wahrer Leidenschaften finden. In Richardson ist nach langem Zwischenraume wieder ein Dichter erstanden, der eine grosse Seite der menschlichen Natur, die dem Classicismus völlig entgangen war, vor unsern Augen wieder wirken zu lassen weiss, der wieder heimisch ist in jenem weiten Gebiete naiver, ursprünglicher Gefühle, die die tiefsten und letzten Geheimnisse der Menschenbrust ausmachen, die das Zarteste, Edelste, Höchste unseres Fühlens, aber auch alle Gewalt und Stärke unserer Triebe und Leidenschaften einschliessen, in denen die ganze Schönheit, aber auch Rohheit, Brutalität und Wildheit menschlichen Wesens zu Tage tritt. Die unbewussten Aeusserungen verschämten Sehnens in reinen kindlichen Mädchenherzen, den Jubel ihrer Erwiderung gewisser Liebe, die grossartigen Ausbrüche ungeheurer, alles zerstörender Leidenschaften, die tragische Selbstzerrüttung tiefangelegter machtvoller Charaktere — das alles hat im achtzehnten Jahrhundert zuerst Richardson wiederzugeben vermocht und zwar mit einer hinreissenden Kraft und Wahrheit, die für seine Zeit einzig dasteht und auch bis jetzt nur selten übertroffen worden ist. — Und nicht weniger originell ist Richardson's Art, die Leidenschaften sprechen zu lassen. Statt der in langen Tiraden hinfliessenden Herzensergiessungen der Franzosen finden wir bei ihm oft ein leidenschaftliches Stammeln, wo das Zucken eines erregten Menschenherzens noch in der unruhig bewegten Sprache nachzubeben, ja diese gewaltsam zu gesticuliren scheint wie im Ringen mit einer überstarken Empfindung, welche sich in Worten nicht eindämmen lassen will.

Durch Richardson, der dichterisch den grössten Gegensatz zum Classicismus darstellt, wird ein ebenso entschiedener theoretischer Gegner desselben erweckt, neben Lessing überhaupt der Grösste, der ihm erwuchs. Es ist dies der Theoretiker der bürgerlichen Gattungen Diderot. Hören wir die Hauptsätze seiner Kunstlehre: „In ihrer ganzen ungeminderten Grossartigkeit und Wildheit muss uns bei dem Dichter die Natur entgegentreten. Die Natur im Aufruhr, die allen, ungezügelten Bewegungen widerstandslos hingegebene, ist poetisch, nicht die ruhende — die wilde, uncultivirte, nicht die durch Menschenhand erst veredelte. Nicht die durch die Wohlanständigkeit gehemmte Leidenschaft muss der Dichter darstellen, sondern die rückhaltlos überschäumende, die als einzige Grenze das Mass der ihr innewohnenden Kraft kennt, aber nicht die Rücksichtnahme auf das Schickliche, die gerade jetzt herrschende Sitte. Nur bei rohen uncivilisirten Völkern ist noch Einfachheit und Wahrheit. Am allerwenigsten offenbart sich die Natur in dieser Weise, wie wir es auf dem Theater zu sehen gewohnt sind. Sie liebt das Stossweise, das Abgebrochene, das Unvollständige. Den wahren Tönen der Leidenschaft ist völlig entgegengesetzt das „Tirade" genannte Gezwitscher in unsern Tragödien." Wie Richardson durch dichterische, will Diderot durch kritische That das Naive wieder zu Ehren bringen, eine schlichte, naturwahre, kräftige Darstellung, wie er sie ausserdem bei den Alten gefunden, an Stelle der überkünstelten und zu feinen Manier seiner Landsleute zum Gesetz erheben. Wenn Diderot an der Hand der Engländer und der Alten, die er aus eingehenden Studien gründlich kennt, seine Sätze entwickelt und an der gefundenen Theorie das französische Drama misst, so kann er nicht umhin, dessen geringe Wirkung einzugestehen, wie überhaupt die poetische Schwäche seiner Landsleute und die unendliche Ueberlegenheit der Alten über sie ihm über jeden Zweifel gewiss ist, während seine Landsleute durchweg von dem Gegentheil überzeugt sind. Diderot ist überhaupt derjenige unter den vorlessing'schen Kritikern des achtzehnten Jahrhunderts, ja überhaupt der Neuzeit, der die tiefste Einsicht in ästhetische Fragen besass und einer völlig neuen Auffassung der Dichter des Alterthums, wie der Dichtung überhaupt, Bahn brach. Wie hoch erhebt sich nur sein Standpunkt über den des gepriesenen Brileau, wie weit lässt er die sonstigen schulgerechten, systematischen Kritiker, die Batteux und Dubos zurück!

Richardson und Diderot — denn, da wir die Lyrik nicht in unsere Betrachtung einbegreifen, können wir den Odendichter Klopstock nicht noch neben ihnen nennen — sind diejenigen Männer, welche vor den sechziger Jahren die Einseitigkeit und Beschränktheit des Classicismus am Klarsten erkannt und am muthigsten dessen enggezogene Grenzen durchbrochen haben. Sie sind überhaupt seinem Wesen untreu geworden, während die meisten anderen Neuerer trotz sonstiger Verschiedenheiten noch immer in classischem Geiste schaffen.

Zunächst wird das Beispiel jener beiden grossen Männer allerdings nur wenig befolgt — blos die englischen Romandichter wandeln auf dem von Richardson beschrittenen Wege weiter — und erst der folgende Zeitabschnitt bringt eine allgemeinere Herrschaft der von ihnen vertretenen Grundsätze. Indessen führt der gleiche Ausgangspunkt — die älteren Engländer und das classische Alterthum — unabhängig von ihnen und theilweise noch früher mehrere engverbundene Kritiker zu ähnlichen, wenn auch minder bedeutenden Ergebnissen. Sie sind die Frucht der grossen kritischen Kämpfe, die in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das gelehrte Deutschland im Innersten erregen, Klopstock bilden helfen und den Sinn für ästhetische Fragen in weiteren Kreisen wecken und schärfen, wenn sie auch die Aesthetik selber nur wenig mit neuen und fruchtbaren Ansichten bereichern.

Es ist zunächst das überwiegend Verstandesmässige, das Betonen des Erlernbaren in der Kunstlehre Gottsched's, des Hauptvertreters der französischen Richtung, was den Widerspruch der Schweizer hervorruft. Nach jenem machte eine correcte Form und eine schulmässige, conventionelle Behandlung mit geschickter Verwendung der rhetorischen Figuren, durch die ein matter Vortrag den Schein grösserer Lebhaftigkeit und Wärme erhielt, fast allein schon das Wesen eines Gedichtes aus, der Inhalt ist ihm weniger wichtig. Hinsichtlich desselben kommt es ihm hauptsächlich darauf an, dass es sich in den Grenzen nüchterner Verständlichkeit halte und dass Alles genau dem gemeinen Laufe der Welt entspreche. Der Dichter solle seine Begeisterung möglichst zügeln und sich nur ja nicht verleiten lassen, uns in unwahrscheinlich-phantastische Regionen zu locken, in welche die kühle Ueberlegung ihm nicht unbedenklich nachzufolgen vermöge. Den Schweizern ist es dagegen weit mehr um den Inhalt als die Form zu thun. Sie verfechten mit allem Eifer die Rechte der Phantasie und bezeichnen als die für den Dichter fruchtbarsten Stoffe diejenigen, welche dem natürlichen Gange der Dinge zuwiderlaufen, durch ihre Neuheit uns auffallen und durch das Wirken übernatürlicher Kräfte unsere Verwunderung erregen. Dann verlangen sie von der Poesie starke Wirkungen und Erschütterungen, echte Darstellung der Leidenschaften, Kraft und Kernhaftigkeit des Ausdrucks. Nach ihnen kann ohne innere Begeisterung der Dichter keine pathetischen Bewegungen erzielen, selbst wenn er auch nach Gottsched's Recepte den ganzen Vorrath der Redefiguren erschöpfen wollte. Es sei überhaupt ein grosser Missgriff, den Dichter auf sie statt auf die Natur selber hinzuweisen, denn dadurch werde er von dieser als der einzigen Lehrmeisterin der Sprache der Leidenschaft abgeführt und in dem gefährlichen Wahne bestärkt, als ob er mit frostigen Sinnen und kaltem Herzen doch beweglich schreiben könne. — Im Uebrigen dreht sich der ganze Streit sehr viel um Aeusserlichkeiten, und selbst da, wo die Schweizer richtige Grundsätze verfechten, spricht mehr ein dunkles Gefühl als klare kritische Einsicht. Ihr Hauptverdienst wird immer darin bestehen, dass sie neben den Franzosen auch Milton als

Muster hinstellten und der Ueberzeugung zum Siege verhalfen, dass auch ausserhalb Frankreichs und seiner Regeln grosse dichterische Leistungen möglich seien. Die Franzosen selber verwerfen sie keineswegs, noch weniger sind sie zu der Einsicht ihrer Mängel durchgedrungen.

Inmitten dieser mehrfachen neuernden Regungen, die allerdings nicht immer ihres Zieles klar bewusst waren, erhält sich jedoch fest und dauerhaft die classische Form. Diese Erscheinung erklärt sich grossentheils durch die äusserliche Auffassung von der Poesie, die damals noch die herrschende ist. Danach bildete die Regelmässigkeit — im Drama verstand man unter ihr die Beobachtung der Einheiten, die Bindung der Scenen und den Vers, letzteren zum mindesten für die Tragödie — eines der ersten Erfordernisse des dichterischen Kunstwerkes und einen der hauptsächlichsten Vorzüge der französischen Dichtung vor der anderer neuerer Nationen. Die Kritiker sehen es daher für ihre Hauptaufgabe an, unnachsichtig über die strenge Befolgung der Regeln von Seiten der Dichter zu wachen, und diese hüten sich wohl, in einem Punkte gegen das allgemeine Vorurtheil zu verstossen, der wegen seiner Aeusserlichkeit auch dem Blödesten in die Augen springen musste. Die erfolgreichen Neuerungen wie die, welche bürgerliche Personen im Schauspiel einer ernsten Behandlung theilhaftig machte und die neuere, besonders vaterländische Geschichte in die Tragödie einführte, gelingen vornehmlich deshalb, weil hier der Gegensatz zu dem Classicismus weniger offen zu Tage lag und nicht gleich lebhaft empfunden wurde wie z. B. in einem Drama der Mangel der Einheiten, des bekanntesten und sichtbarsten Kennzeichens des classischen Theaters. Ebenso fällt auch die von einzelnen Dichtern versuchte praktische Anwendung der Diderot'schen Lehren über Auffassung der menschlichen Natur und Darstellung der Leidenschaften weniger auf als ihre Formulirung in den Schriften ihres Urhebers, und auch in diesen hält man sich fast nur an Aeusserlichkeiten, während man die wichtigsten Punkte seiner Theorie fast völlig übersieht. Alles spottet über seine Sucht zu schematisiren, mit der er etliche neue dramatische Gattungen zwischen die schon vorhandenen einschieben will und ihre Grenzen und Unterschiede mit der Wichtigkeit des Entdeckers zu bestimmen sucht. Aber Keiner nimmt sich die Mühe, seine Einwendungen gegen die Vortrefflichkeit des classischen Dramas ernstlich zu prüfen, geschweige denn zu entkräften. So ist es denn begreiflich, dass in den zwei ersten Dritteln des vorigen Jahrhunderts nur wenige Versuche, die classische Form umzuändern, gemacht wurden und dass diese nur geringen Beifall fanden.

Besonders in Frankreich und Deutschland scheut man vor den geringsten formalen Neuerungen zurück. Selbst Männer wie Voltaire und Destouches, die eine genauere Kenntniss des englischen Theaters besassen und dasselbe öfters mit vorurtheilsloser Anerkennung zu würdigen wussten, oder solche, die wie Diderot und Lamotte von dem Geiste kühner kritischer Initiative beseelt waren, beharren doch noch

immer, wenn auch theilweise unwillig, innerhalb der alten conventionellen Schablone. Destouches macht es wohl kein Hehl, dass er sich aus seiner engen Gebundenheit nach der Freiheit der mit Zeit und Raum freischaltenden Engländer hinsehnt, und Diderot gesteht mit dem Freimuth und der Unbefangenheit, welche ihn auszeichnen, die Unwahrscheinlichkeiten ein, welche die Einheiten der Zeit und des Ortes mit sich bringen. Aber beiden scheint das geltende System so nothwendig mit dem Wesen der heimischen Bühne verknüpft zu sein, dass sie eine Aenderung desselben kaum zu hoffen, ja nicht einmal zu wünschen scheinen. Lamotte, ein geistvoller kritischer Kopf und einer der gewandtesten Vorkämpfer für die Modernen gegen die Vertreter der Alten in jenem bekannten Streite*), verlangt sogar in seinen kritischen Abhandlungen die Beseitigung der drei Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung zu Gunsten der Einheit des Interesses und skizzirt ausserdem mit kühner Hand den Plan einer Coriolantragödie in der freien Shakespeare'schen Form — in seiner dichterischen Praxis geht sein

*) Dem Gelehrtenzanke über den Vorrang der Alten vor den Modernen scheint man merkwürdigerweise in neuerer Zeit übereingekommen zu sein, eine grosse Bedeutung für die Entwicklung der literarischen Ideen des vorigen Jahrhunderts beizumessen, sodass man ein Eingehn auf denselben vielleicht an einer andern Stelle hätte erwarten können. [Vgl. Michiels, Histoire des idées littéraires en France au XIX siècle in mehreren Kapiteln, demzufolge der als Aesthetiker und Uebersetzer Goethe'scher Schriften bekannte Pierre Leroux in einer Abhandlung zuerst nachdrücklich die Wichtigkeit dieses Streites hervorgehoben hat, ferner Rigault, Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes, der wie Hettner trotz wesentlicher Einschränkungen in vielen Punkten den erstgenannten beiden Männern zustimmt.] Weil nämlich die Vertheidiger der Neueren die Griechen einer schonungslosen Kritik unterworfen haben, sollen sie damit zugleich auch das erste Signal zur Auflehnung gegen ihre modernen Nachfolger gegeben haben. Aber dabei übersieht man ganz, dass jene diesen Krieg gegen die Alten ja vollständig von dem Standpunkte des Classicismus aus führen und dass sie nur dessen Dogmen in ihrer Kritik bis zu ihren letzten Consequenzen verfolgen. Wegen der uncivilisirten und ungekünstelten Natur, wegen des Mangels an Würde der Personen bei Homer zieht man gegen diesen zu Felde, man spottet über Odysseus, der schlachtet und selber das Brautgemach zimmert, über Nausikaa, die Linnen wäscht, und schliesst, da die Könige der Ilias und Odyssee nach der modernen Auffassung von einem Fürsten gar viel zu wünschen übrig liessen und nicht das gleiche vornehme Auftreten wie die Helden eines Corneille und Racine besässen, dass Homer unendlich tief unter diesen Dichtern stehen müsse — wenn man auch so gütig ist, die Schuld dafür seinem ungebildeten Zeitalter, nicht seinem Talente anzurechnen. Geradezu verblüffend ist für uns die Oberflächlichkeit und Erbärmlichkeit der Gründe, mit denen man auf beiden Seiten seine ästhetischen Ansichten stützt, und mit Dank erkennen wir Nachgeborenen, wie viel seit Diderot und Lessing zu unserer Belehrung geschehen. So sehr auch die Vertreter der Modernen durch Folgerichtigkeit und Geschicklichkeit der Beweisführung ihre Gegner — und nicht zuletzt den überweisen Boileau — übertroffen haben, so gründet sich ihr Anspruch auf einen Platz in der Geschichte der Aesthetik doch ganz auf die Aufstellung des für uns fast trivialen Satzes, dass innerhalb der Künste wie der Wissenschaften eine Entwicklung und Vervollkommnung möglich sei, und dass kein Grund vorhanden, warum die Alten nicht von gleich grossen neueren Talenten erreicht oder gar übertroffen werden könnten. Es fehlt aber nahezu Alles, was uns erlauben könnte, der Aufstellung eines Satzes von solcher Allgemeinheit irgendwelche Tragweite zuzuschreiben oder einen mit so stumpfen Waffen geführten Kampf für etwas mehr als eine ermüdende Klopffechterei zu halten.

Muth indessen nicht weiter, als dass er in ein, zwei Tragödien den Vers durch die Prosa ersetzt und die Monologe und Vertrautenpaare auf ein geringeres Mass herunter drückt. Und Voltaire ist stets einer der eifrigsten Verfechter der classischen Regeln. Mit grosser Heftigkeit tritt er so gegen die freiere Anschauungsweise des Lamotte auf und bekannt ist es, dass er, wie er in Shakespeare und Calderon*) keinen Plan und bewusstes künstlerisches Schaffen fand, auch Sophokles und Euripides seinen Landsleuten aus keinem andern Grunde nachsetzte, als weil sie, unbekümmert um die Bindung der Scenen, das Auf- und Abtreten der Personen nicht in der gleich ängstlichen Weise wie diese zu motiviren für gut hielten.

Ja auch in der späteren Zeit herrscht in Frankreich fast ausnahmslos die regelmässige classische Form. Höchstens bewirken englisches Vorbild und Diderot'scher Einfluss — Lamotte'sche Nachwirkungen scheinen weniger vorzuliegen, — dass etliche Trauerspiele in prosaischer Form — allerdings mit bürgerlichem Inhalt — die Bühne beschreiten. Dann rufen auch Shakespeare's Historien in Frankreich mehrere Darstellungen verwandter Stoffe aus der nationalen Geschichte hervor, die sich in einer freien, dem grossen Briten nachgebildeten Form bewegen. Aber fast alle diese Werke fallen nicht mehr in den zweiten Zeitraum und sind als Buchdramen gedacht. So ist dies gleich der Fall bei dem ersten Werke, das hier zu nennen ist, des Präsidenten Hénault Franz II., welchem die glänzenden historischen Leistungen des Verfassers einen Platz in der Literaturgeschichte sicherten, und diejenigen Stücke, welche sich später anschlossen, wie die dramatischen Historien Mercier's, gelangen wohl ebensowenig auf die Bühne.

Aehnlich ist es in Deutschland bis zum Erscheinen von Lessing's Hamburger Dramaturgie. Das mit künstlerischen Absichten auftretende Drama — wegen seiner inneren Schwäche hatte es die alten Hanswurstiaden und Staatsactionen noch nicht völlig zu verdrängen vermocht — ist auch in der Form durch und durch streng französisch bis Lessing in jenem Werke die classischen Regeln ihres vermeinten Nimbus entkleidet und damit gegen seinen Willen der Mass- und Formlosigkeit des Sturm- und Dranges Thür und Thor öffnet.

In England scheint jedoch die classische Form in ihrer ganzen Reinheit, wie wir sie in den Cato des Addison herübergenommen sehen, überhaupt nur von Wenigen beobachtet worden zu sein, wenn auch das Drama durchgehends ein Hinstreben zu dem geschlossenen Bau der Franzosen zeigt. Bei volksthümlichen und nationalen Stoffen — es liegt also ein ähnliches Verhältniss wie in Deutschland vor — erhält sich noch immer ein Rest der ehemaligen Freiheit und zwar je mehr, je geringere literarische Ansprüche das Werk erhebt. So verstossen gleich die beiden ersten bürgerlichen Trauerspiele Englands gegen das Gesetz von den Einheiten und sind in Prosa geschrieben. Auch bei denjenigen Stücken, welche sich regelmässig zu sein be-

*) Siehe die Bemerkungen zu der Uebersetzung des spanischen Heraclius.

streben, finden sich häufiger Verstösse gegen das strenge classische Schema, aber bei dem — mit Frankreich verglichen — geringen Nachdruck, der hier auf die formale Seite der Dichtung gelegt wird, bietet die Beobachtung dieser Freiheiten nur ein untergeordnetes Interesse dar.

Schon gegen Schluss des zweiten, besonders aber im Beginn des dritten Abschnittes treten eine Anzahl neuer literarischer Erscheinungen und Einflüsse hervor, in Folge deren die nichtfranzösische Literatur in überraschend kurzer Zeit einen völlig anticlassischen Charakter erhält, die französische aber mannigfache neue Keime empfängt und ausbildet und von langer Hand die romantische Bewegung unseres Jahrhunderts vorbereitet.

Diderot's geniale Theorie und die ersten epochemachenden kritischen Leistungen unseres Lessing wirken schon vom Ausgang der fünfziger Jahre an und helfen im Verein mit den späteren grundlegenden ästhetischen Schriften des letztgenannten jener beiden Männer, dem Laocoon und der Dramaturgie, das schärfste Licht über einige der wichtigsten Fragen der Kunst verbreiten. Daneben schreitet die Umbildung des Stoffgebietes noch weiter fort, und die früher nur von einzelnen Vertretern der bürgerlichen Dichtungen versuchte neue Darstellungsart, die ihr Theoretiker Diderot ausserdem kritisch verlangt hatte, wird in Deutschland und England allgemeiner, in Frankreich, wo sie auch jetzt nur bei bürgerlichen Dramen und vereinzelt im Roman zu beobachten ist, tritt sie häufiger und entschiedener auf als früher. Dann bricht sich auch, vor allem durch Hamann und Herder gefördert, eine neue Auffassung von der Poesie Bahn, es beginnt das Verständniss für die Schönheit und den Reichthum des Volksliedes, und die Volksmässigkeit wird von der Kritik zu einem der ersten Erfordernisse des dichterischen Kunstwerkes erhoben. Von völlig neuen Gesichtspunkten aus werden Homer und Shakespeare angeschaut, und eine grosse Zahl poetischer Erscheinungen, an welche man nie zuvor einen künstlerischen Massstab gelegt, wird in den Gesichtskreis der Aesthetik gerückt. So mit einer Fülle von Material ausgestattet, an dem sie das Zufällige, ewig wechselnde National-Besondere von dem Wesentlichen, unter allen Formen sich gleich Bleibenden scheiden lernt, baut sich von nun an diese Wissenschaft auf breitester Grundlage auf, und im Zusammenhang damit hebt eine kritische Betrachtung der Weltliteratur an, die schon bald ihre Früchte trägt — mehr zum Vortheile der Kritik, deren Blick sich ungemein weitet und schärft, als der dichterischen Production, die sich mit einem Male einer verwirrenden Menge von Stilmustern gegenübersieht und mit dem Vortheile der Wahl hierunter auch alle Qual einer solchen kennen lernt. Dies erhöhte ästhetisch-literarhistorische Interesse kommt vor allem der älteren volksthümlichen Dichtung in Deutschland und England zu Gute und eröffnet dieser die Möglichkeit nachhaltiger Einwirkungen, wie sie so das Drama unserer Sturm- und Drangperiode in überwältigender Weise von Shakespeare, unsere Lyrik und Balladendichtung von dem Volkslied und den altenglischen Balladen erfuhr. Dazu bedenke man die sentimentale Schwärmerei der

Zeit, die Rousseau, Ossian und der Werther in bestimmte Bahnen lenken, sowie eine gewisse verwandte reizbar-empfängliche Disposition aller drei Nationen, in Folge deren sie mit Leidenschaft neue literarische Moden ergreifen, ferner die enge Verbindung der einzelnen Literaturen, durch die im Verein mit jener Grundstimmung der ganzen Zeit der Rousseau'schen Naturcultur, der Enthusiasmus für Ossian und den Werther in der Fremde ebenso allgemein, begeistert und modisch wie in der Heimath wird — und man wird sich nicht wundern, dass unter dem Zusammenwirken so vieler und so verschiedener Factoren die gesammte Literatur in der einschneidendsten Weise ihren Charakter umbildete.

Wohl stellt sich in jedem Lande die Stärke und Zusammensetzung der treibenden Kräfte verschieden dar, und es finden sich daher neben den allgemeinen Aehnlichkeiten auch überall zahlreiche charakteristische Besonderkeiten. Indessen kommen doch Deutschland und England so ziemlich bei dem gleichen Ziele, der vollständigen Unterdrückung des Classicismus, an, wenn ihr Weg auch darin verschieden ist, dass in Deutschland der Kritik der Löwenantheil im Kampfe gegen die Franzosen zufällt, die von ihr angegriffen und gewaltsam niedergeworfen werden, während in England vor allem der Einfluss einheimischer Dichtwerke, gegenwärtiger und früherer, die Nation dem Classicismus untreu macht.

Die poetische Schwäche und kritische Unfähigkeit der classisch-französirenden Richtung, in deren Dienst weder Deutschland noch England einen seiner productiven und originalen Geister gestellt hatte, liess in beiden Ländern ein solches Resultat mit verhältnissmässig geringer Anstrengung zu Stande kommen. In Frankreich jedoch schreckte allein schon die ruhmvolle patriotische Tradition, welche dem Classicismus zur Seite stand, die weniger Muthigen von einem Angriffe gegen ihn ab, wo ein Kühner ihn trotzdem wagte, musste er, um nicht den allgemeinen Unwillen zu erregen, sich zu viele Rücksichten auflegen und das Aussprechen seiner letzten Folgerungen umgehen. Zudem war bei der hier noch allgemein herrschenden äusserlichen Auffassung von der Poesie, infolge deren man immer an der seitherigen Form festhalten zu müssen glaubte, jeder Dichter wie Kritiker von vornherein schon gebunden, sich innerhalb des classischen Rahmens zu bewegen. In Frankreich sehen wir daher nur eine theilweise anticlassische Umbildung der Literatur: neben einem allgemeinen Beharren in der alten Form einen vereinzelten Bruch mit der seitherigen Behandlungsart, dagegen eine stete Hinwendung zu modernen — bürgerlichen oder geschichtlichen —, ja auch mehrmals ein Hinübergreifen nach romantischen Stoffen, die sich in der Ferne schon ankündigen.

Einzelne getrennte Bestrebungen, die jede für sich den Classicismus hatten erweitern und fortbilden wollen, waren das Kennzeichen des zweiten Zeitabschnittes gewesen. Der dritte fügt eine grosse Anzahl neuer hinzu und lässt durch die Verbindung und Vermischung, die sie gegenseitig und mit den früheren eingehen, eine gewaltige

Bewegung entstehen, die alles ergreift und eigenartig umprägt. Die Einwirkungen einzelner Männer und Schriften werden sich demnach nur in dem zweiten Zeitabschnitte mit grösserer Leichtigkeit verfolgen und darstellen lassen. Der gleiche Versuch, für die spätere Zeit unternommen, wo so verschiedenartige Einflüsse bald streitend, bald gesellig zusammentreffen, um sich entweder aufzuheben oder zu verstärken, würde weit schwerer und in seinen Ergebnissen unzuverlässiger sein. Etliche Grundgedanken des Sturm- und Dranges stimmen mit der Theorie Diderot's überein, während auch wieder das Studium Shakespeare's zu ihnen führen konnte und auch theilweise geführt hat, sodass hier in jedem einzelnen Falle zu untersuchen bliebe, welche der verschiedenen Ursachen hauptsächlich das endliche Resultat gebildet hat. Höchstens würde Frankreich eine Ausnahme machen, wo bei allen anticlassischen Erscheinungen dieser späteren Zeit Diderot'scher Einfluss vorherrscht, wenn er auch — wie bei dem Theoretiker Mercier — nicht immer der ausschliesslich bestimmende ist.

Eine Specialuntersuchung, die sich bloss mit einer einzelnen anticlassischen Erscheinung oder einer Gruppe solcher, in denen das gleiche Princip zum Ausdruck kommt, befassen will, wird sich daher auf den zweiten Zeitabschnitt beschränken oder frühzeitig im Beginn des dritten abbrechen müssen, es sei denn, dass sie gerade jene an Diderot angeschlossene freiere Richtung in der Theorie und dichterischen Production Frankreichs erwählen wollte. Es kommen hier bloss in Betracht: die theoretischen Leistungen der Schweizer, Voltaire's und seiner Nachfolger moderngeschichtliche Stücke und die auf Darstellung bürgerlich-ernster Verhältnisse ausgehende Richtung in Drama und Roman mit Richardson als dichterischem und Diderot als kritischem Höhepunkt.

Am wenigsten literarhistorische Wichtigkeit kann wohl die Voltaire'sche Neuerung für sich geltend machen, denn sie bedeutet bloss die Erweiterung einer der am äusserlichsten gefassten classischen Regeln, während der Dichter und seine Schüler in allen wesentlichen Punkten auf dem Boden des Classicismus stehen bleiben. Auch die Schweizer haben nur eine verhältnissmässig untergeordnete Bedeutung. Ihnen kommt wohl ein hervorragender Antheil bei der Neubildung der deutschen Literatur im vorigen Jahrhundert zu, aber ihre geschichtliche Wichtigkeit beruht doch mehr in zufälligen Umständen als in der Stärke ihrer Leistungen. Sie haben anregend und fördernd auf weitere Kreise gewirkt, und Manche, wie Klopstock, verdanken nicht wenig dem äussern Anstosse, den sie von jener Seite empfiengen. Aber ihre ästhetischen Ansichten besitzen nicht die Tiefe und Selbständigkeit, die ihnen unabhängig von ihrer Bedeutung für eine bestimmte Epoche unserer Literatur eine bemerkenswerthe literarhistorische Stellung sichern könnte.

Wir wenden uns nun zu der dritten anticlassischen Erscheinung des zweiten Zeitabschnittes, jener stofflichen Neuerung, welche zuerst die bürgerliche Welt als gleichberechtigten Gegenstand ernster Darstellung neben die höheren Stände erhob. Sie wirkt, wie schon hervor-

gehoben, nach zwei Seiten hin, indem sie zunächst den unständischen Charakter der seitherigen Dichtung begründet, und alsdann im Anschluss an dieses Hinausschreiten aus dem classischen Geleise auch den Anlass zu einer neuen Darstellungsart giebt. Jedes einzelne dieser beiden Momente wäre schon genügend, die literarhistorische Rolle der jungen ernstbürgerlichen Dichtung als ungemein bedeutungsvoll zu erweisen, die Verbindung der beiden aber macht diese im zweiten Abschnitt zu einer der wichtigsten Erscheinungen überhaupt und sicherlich zu derjenigen, deren Gegensatz zum Classicismus am belangreichsten ist. Zudem übertrifft sie an allgemeiner Wirkung die dichterische That Voltaire's um ein Bedeutendes und mindestens kommt sie der kritischen der Schweizer völlig gleich. Etliche der Grundgedanken, welche in ihr zu Tage getreten und von Diderot formulirt worden waren, gehen in die Poetik Lessing's über und werden bald Gemeingut der Dichtung wie der Kritik. Die wichtigsten Gegner des Classicismus in Frankreich vor der Revolution — ehe noch das Emigrantenthum verwandte deutsche Einflüsse erschlossen hat — so vor allem Rousseau, Beaumarchais, Mercier, haben die vorhergehende ernstbürgerliche Dichtung zur Voraussetzung, ja unser moderner Roman, unsere Sittenkomödie und unser Trauerspiel stehen auf ihren Schultern und wirthschaften noch immer mit ihren unverwüstlichen Errungenschaften weiter.

Fraglos liegen in dieser ernstbürgerlichen Dichtung von allen Erscheinungen, die dem zweiten Zeitabschnitt angehören, am meisten fruchtbare Keime zu einer Umbildung der Literatur in anticlassischem Sinne. Zu der grösseren Wichtigkeit gleichzeitigen anticlassischen Bestrebungen gegenüber kommt die grössere Unabhängigkeit verglichen mit den späteren. Ihre Entwicklung ist völlig selbständig bis in die sechziger Jahre hinein, ungestört durch andere anticlassische Bestrebungen, und diese beginnen erst bestimmend auf sie einzuwirken, als sie in dichterischen und kritischen Leistungen schon zu ihren letzten Schlussfolgerungen vorgedrungen ist. Das, was die ernstbürgerliche Dichtung Neues und Eigenartiges aufweist, tritt uns daher einfach und unverbunden entgegen und nöthigt uns nicht, wie wenn hier ein Ergebniss sich kreuzender Einflüsse vorläge, das mühsame und zweifelhafte Geschäft auf, es in seine einzelnen Elemente zu zerlegen und jedem der Factoren, welche es bilden helfen, den gebührenden Antheil zuzusprechen.

Wenn wir demnach die ernste Dichtung mit bürgerlicher Grundlage im zweiten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts als einen geeigneten Stoff für eine literarhistorische Einzeldarstellung bezeichnen zu dürfen glauben, so kommt noch ein äusserer Grund hinzu, der uns bestimmt, sie zum Gegenstande einer besonderen Untersuchung zu erwählen. Während nämlich minder wichtige Erscheinungen, wie z. B. der Streit der Schweizer und Leipziger sowie der über den Vorrang der Alten vor den Modernen, in gehaltvollen und gediegenen Schriften erschöpfend behandelt wurden, fehlen bis jetzt solche Arbeiten über unsern Gegenstand. Zwei unserer hervorragendsten Literarhistoriker,

Danzet in seinem Lessing und Erich Schmidt in Richardson, Rousseau und Goethe, die einzelne Männer und Schriften, welche in den Kreis unserer Untersuchung gehören, in der geistvollsten Weise beleuchteten und auch die bürgerliche Dichtung in ihrer Gesammtheit mit häufigen treffenden und lehrreichen Bemerkungen bedachten, verfolgen jeder ein von dem unsern wesentlich verschiedenes Ziel, und Kawczyński*) in einem raschen, aber ergebnissreichen Ueberblick über die Entwicklung der bürgerlichen Gattungen verweilt in seiner sprunghaften Darstellung ausführlich bei Untergeordnetem, während er Wesentliches oft kurz erledigt und bisweilen launisch übersieht. So vieles auch in diesen glänzenden Vorarbeiten, denen der Verfasser sein Werkchen nicht entfernt als gleichbedeutend an die Seite zu stellen wagt, zu schärferer Beurtheilung der ernsten bürgerlichen Dichtung beigetragen worden ist, so ist doch immer das Verhältniss ihrer Vertreter zu einander, ihre Bedeutung in dem Kampfe gegen den Classicismus und ihr Einfluss auf die ganze spätere Literatur nicht eingehend genug erörtert und hinreichend bestimmt. Vielleicht mag die hier nach bestimmten Grundsätzen durchgeführte Durchforschung der Quellen hie und da ein neues Licht auf die bürgerliche Dichtung und ihre verschiedenen Bezüge werfen, vielleicht auch ein flüchtiges Urtheil der Literaturgeschichte in dem einen oder anderen Puncte nicht unwesentlich abändern helfen. Der grösste Ehrgeiz des Verfassers bei Abfassung dieser Schrift war, zwei grossen Männern, die ihr Jahrhundert möglicherweise überschätzte, das gegenwärtige jedoch sicher zu niedrig stellt, wieder zu einer unbefangeneren Würdigung und zu einem Theil des verdienten Ansehens zu verhelfen: der eine ist der Dichter Richardson, der andere der Theoretiker Diderot.

Unsere Aufgabe wird eine doppelte sein: erstens gilt es darzustellen, wie sich aus einzelnen Keimen in den früheren ständischen Dichtgattungen neue Dichtgattungen ohne ständischen Charakter entwickeln, demnächst werden wir den Weg zu verfolgen haben, auf dem diese mit Richardson und Diderot bei einem so entschiedenen Gegensatz zu dem Classicismus ankommen.

*) Studien zur Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Die moralischen Wochenschriften. I. Ueber den Tatler.

Characteristik der ernsten bürgerlichen Dichtung im zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts.

I.

Die Scheidung der ernsten und komischen Dichtgattungen nach Ständen geht bis auf die Griechen zurück. Die grossen Thaten und erschütternden Schicksale, welche in dem Heldenepos und der Tragödie dargestellt wurden, vollführten oder erlitten die Könige und Heroen der vaterländischen Sagengeschichte — niedrigstehende, alltägliche Personen waren die Helden des Margites und der nichtpolitischen Komödie. Bis in das vorige Jahrhundert blieb in der Hauptsache dieser Unterschied bestehen. Das Mittelalter hatte seine ernsten Heldengedichte, die sich in Hof- und Ritterkreisen bewegten; daneben liefen die zahllosen heitern Darstellungen aus dem bürgerlichen, bäuerlichen und mönchischen Leben her in den Schwänken, scherzhaften Erzählungen und Fabliau's. Die Neuzeit ersetzte das ritterliche Epos durch den abenteuerreichen Roman, der in seine wechselvolle Handlung das schmachtende Liebesgirren der Schäferpoesie mischte, an Stelle des Fabliau's trat die Novelle oder der breitere burleske Roman, der ausgeführte Bilder aus dem Alltagsleben gab. Aber aus all diesen Wandlungen geht unversehrt der ständische Charakter der einzelnen Gattungen, der erzählenden sowohl wie der dramatischen, hervor, und die Bearbeiter der Poetik liessen es nicht an Gründen fehlen, die ihn als durch tiefere Ursachen bedingt rechtfertigen könnten. Fürsten und Heroen in ernster Situation — dies gilt wenigstens für die Blütheepoche des französischen Classicismus im siebzehnten Jahrhundert, auf die es uns wegen ihres so mächtigen Einflusses auf die Folgezeit allein ankommt, — bilden die Vorwürfe des heroischen Romans und der Tragödie, niedrige Figuren in komischer Verwicklung stellt das Lustpiel, der burlseke Roman und die Novelle dar.

Nur trennt jetzt nicht mehr der hohe oder niedrige Rang und die verschiedene Grundstimmung allein die ernste von der komischen Dichtung. Diese schildert nationale Verhältnisse und greift in das eigene Volksleben hinein, jene flüchtet sich in die entlegene Welt des classischen Alterthums. Das römische Drama, das mit Ausnahme der domestica facta behandelnden tragoedia praetextata fast nur aus Uebersetzungen und Nachahmungen griechischer Muster bestand, bildete schon theilweise diesen weiteren Unterschied aus. Es sind fremde Heroen und Könige, die die Tragödie darstellt, und die Mythenwelt, in der sie sich bewegt, ist für die Meisten fast erstorben und gegenstandslos geworden. Echt römisch, wenn auch fast ganz auf die niedersten Klassen beschränkt, ist nur die Komödie und auch diese

nur zum Theil. Denn oft genug nimmt sie griechische Sitten und Gebräuche, sogar die griechische Lokalität in die römische Nachahmung mit hinüber. Die französische Tragödie weist in ihren Anfängen eine gewisse nationale Selbständigkeit auf, indem sie wenigstens vereinzelt vaterländische oder moderngeschichtliche Stoffe neben den weit zahlreicheren classischen behandelt. Später erlangt das meisternde Dreinreden der auf Aristoteles pochenden Schulgelehrten diesen verhängnissvollen Einfluss und zwingt die Tragiker, sich ganz der überwältigenden Autorität der Alten zu unterwerfen, die sie nun bis zu den unbedeutendsten Aeusserlichkeiten nachzuahmen anfangen. Auf die antike Sage und Geschichte wird ihr Stoffgebiet eingeengt, und wie die drei Einheiten wird die durch Zeit, Raum und hohen Rang der Personen von dem Publicum getrennte Begebenheit Gesetz. Selten verstösst ein Dichter hiergegen, und wo er es thut, unterlässt er nicht, diese seine Kühnheit gebührend zu entschuldigen. Racine vertheidigt so in der Vorrede zum Bajazet die Wahl dieses modernen türkischen Prinzen zum Helden seines Stückes damit, dass die dargestellten Verhältnisse ja eine solche Verschiedenheit von den unsrigen darböten wie die griechischen und römischen, und dann wären die neueren Türken für uns in allen Beziehungen abgelegen und fremd genug, dass hier die räumliche Entfernung auch einmal die zeitliche mit vertreten könne. Und so bleibt es bis in die mittleren Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts, wo man es nach Voltaire's Vorgang wieder allgemeiner wagt, so wie man einst gethan, Vorfälle aus der eigenen Geschichte und vaterländische Helden auf die Bühne zu bringen. National ist dagegen die Komödie. In ihren Anfängen mehr pastoral und phantastisch, zugleich auch von Italien und Spanien her stark beeinflusst, bildet sie erst spät durch Corneille's und Molière's Thätigkeit ihren specifisch französischen Charakter aus. Aber wenigstens seitdem Molière die komische Bühne seines Landes völlig umgestaltet hat, herrscht dieser entschieden vor, wenn auch einzelne Werke mehr an die frühere Richtung erinnern und Bearbeitungen spanischer Stücke, die auch das ursprüngliche Costüm mit nach Frankreich herübernahmen, nicht zu den Seltenheiten gehören. Bei den hervorragendsten Künstlern, wie Molière und Regnard, stellt das Lustspiel echtfranzösische Sitten und Empfindungen dar — die Tragödie that dies bloss unbewusst und unfreiwillig —, es gibt das selbstgeschaute Leben und Treiben des eigenen Volkes wieder, aber es bewegt sich mit Vorliebe in den mittleren und unteren Ständen und verweilt besonders gern bei der Schilderung der Lächerlichkeiten und Verkehrtheiten, die sich hier finden, während die ernste Seite des bürgerlichen Lebens in den Hintergrund gedrängt wird, und nur gelegentlich, wie besonders bei Molière, einzelne grelle Streiflichter auf sie fallen. Die Kluft zwischen Tragödie und Komödie, von denen die eine entlegene ernstpathetische, die andere alltägliche komisch-niedrige Verhältnisse darstellte, war in Frankreich unendlich weiter als bei den Alten, — von den Neueren wie Spaniern und Engländern ganz zu geschweigen, — bei denen die Komödie mit ernsten Elementen gesättigt war und bisweilen eine tragische Stimmung athmete.

Ein ähnlicher Gegensatz, wenn auch minder scharf ausgeprägt, kehrt zwischen dem ernsten und burlesken Romane wieder. Die Schicksale fremder, abenteuernder Helden und Könige mit ihrem kläglichen Liebesleid hatte jener, entsprechend der Tragödie, bei Calprenède und bei der Scudéry wiedergegeben, während der burleske Roman mit der Komödie den bloss komischen Charakter und die Vorliebe für die untern Stände theilte, ohne aber gleich entschieden auf die Schilderung nationaler Sitten auszugehen.

Verschiedene Umstände tragen dazu bei, dass sich der Unterschied hier nicht in seiner ganzen Reinheit entwickelt, und dass der fremdländische Charakter des ernsten und der nationale des komischen Romanes nicht allgemein gewahrt wird. Der Beifall, den erdichtete Memoiren aus jüngeren Perioden der vaterländischen Geschichte erhielten, ruft einerseits in Frankreich eine Anzahl ernster Romane hervor, die statt fremdländischer nationale Stoffe verarbeiten, und auf der andern Seite erfährt der komische Roman von Spanien her so starke Einwirkungen, dass er öfters mehr eine spanische als eine französische Färbung erhält. Meistens an bestimmte Vorbilder aus jenem Lande angelehnt, nimmt er öfters die dortigen Verhältnisse zum Ausgangspunkt und versteckt auch wohl hinter einer spanischen Maske die französischen Züge, die nur schwach und unbestimmt durch sie hindurchscheinen.

Besser ist der ständische Charakter des ernsten Romans gewahrt. Denn wenn dieser sich auch nicht stets auf Fürsten beschränkt, so bewegt er sich doch immer noch nahe genug am Hofe und zeigt eine unleugbare Vorliebe für höfische Kreise. So weit er aber auch seine Grenzen hinausgeschoben hat, so bleibt ihm doch immer das Leben der Gegenwart, besonders in den mittleren Ständen, verschlossen.

Zwischen die so geschiedenen ernsten und komischen Gattungen, zwischen hohe Tragödie und Komödie einerseits und zwischen pathetischen und burlesken Roman andrerseits, schieben sich die neuen Gattungen: Rührdrama, bürgerliches Trauerspiel und Familienroman, nun derart ein, dass sie hier das Stoffgebiet, dort den ernsten Charakter annehmen. Sie bearbeiten das Feld der Komödie, sie greifen in das zeitgenössische Leben hinein und behandeln Vorfälle naheliegender Art, welche die Sitten des Landes und dessen gesellschaftliche Verhältnisse zur Voraussetzung haben. Aber sie tragen ernste oder gar tragische Elemente in ihre Stoffe hinein und ersetzen die Heiterkeit der früheren komischen Dichtung durch eine weichliche Sentimentalität.

Die Neuerung, die sich innerhalb der ernsten Dichtung vollzogen hat, ist somit doppelter Art. Die dargestellten Personen gehören nicht mehr dem fürstlichen, sondern dem bürgerlichen Stande an und sind ausserdem Glieder des eigenen Volkes und Bürger der Gegenwart. Die Dichter haben nicht nur zu dem höheren Stand einen niedrigeren gesellt, sondern sie sind auch aus der fremden und unverstandenen Ferne zurückgekehrt in das eigene Volksleben und zu den zahlreichen Stoffen und Problemen, die das buntbewegte Leben und Treiben der Gegenwart an die Oberfläche wirft.

Ein weites Gebiet neuer fruchtbarer Stoffe wird hiermit der Dichtung erschlossen, eine Fülle tiefer psychologischer Probleme und merkwürdiger sittlicher Conflicte, die sich bisher eigensinnig dem Dichter entzogen hatten, liegen nun frei vor seinen Blicken da und laden zur poetischen Gestaltung ein. Dieser kommt jetzt vor allem der Mangel des politischen Elementes zu statten. Jeder weiss, wie früher in der ernsten Dichtung, z. B. in Corneille's Cid und in Racine's Mithridates, politisches Beiwerk den reinmenschlichen Conflict an seiner ungestörten Entfaltung gehindert, die äusserlichsten Einflüsse zu oft auf den Gang der Fabel und die schliessliche Auflösung eingewirkt haben. Jetzt herrscht eine gewisse Tendenz, unter völligem Absehn von der äussern gesellschaftlichen Hülle nur das Blossmenschlische — unbekümmert, ob an einem Fürsten oder Bürger — darzustellen und den Conflict ganz von innen herauszulösen. Wenigstens kann dies als das Ziel bezeichnet werden, dem die bürgerliche Richtung mehr unbewusst zustrebt und das sie in einer Anzahl Werken erreicht.

Besonders gerne sehen wir sie daher in jenen Kreis einkehren, der im engsten Raume die grösste Zahl und Mannigfaltigkeit reinmenschlicher Verhältnisse darbietet, das Familienleben mit seinem Reichthum von Verwicklungen zwischen Kindern und Eltern, Gatten und Gattin, wie sie durch Verschulden von irgend einer Seite, vor allem durch Leidenschaft der Kinder und Starrsinnigkeit der Eltern bei Heirathsangelegenheiten, entstehen. Diese häuslichen Conflicte, die sich völlig innerhalb der Familie abspielen, sind das eigenste und fruchbarste Gebiet der ernsten bürgerlichen Dichtung, deren Formen von der Vorliebe für diese Stoffe auch die Benennungen Familienstück, Familiengemälde, häusliches Drama und Trauerspiel neben den mehrfachen sonstgebräuchlichen ableiten. Demnächst kommt eine andere weniger zahlreiche Gruppe von Werken, deren Interesse vornehmlich auf der Behandlung socialer Probleme beruht. Hier kehren besonders häufig die ständischen Conflicte wieder, wie sie das Vorurtheil des Adels in seinem Zusammentreffen mit dem Bürgerthum schafft, indem jener aus aristokratischer Grille sich der Verwirklichung unstandesgemässer Neigungen widersetzt. Der Roman hat daneben noch eine gewisse Vorliebe für die Schilderung des Elends und der getäuschten Hoffnungen, welche sich hinter den Klostermauern bergen, oder welche die Phantasie der Zeit dorthin verlegte.

Diese neuen Dichtgattungen entstehen nun entweder dadurch, dass die seither auf fremde Fürsten beschränkte ernste Dichtung zu dem vaterländischen Bürgerthum herabsteigt oder dass die in bürgerlichen Kreisen sich bewegende komische Dichtung nun auch die ernsten Seiten dieses Gegenstandes in ihre Darstellung hereinzieht. Diesen Weg geht das französische rührende Drama, den andern das bürgerliche Trauerspiel Englands und, wenn auch da noch andere Einflüsse mitwirken, der Familienroman beider Länder.

Wie eben angedeutet, sind Rührdrama und bürgerliches Trauerspiel, soweit solche Gattungen, deren Grenzen in einander übergehen, überhaupt getrennt werden können, national geschieden. Jenes ent-

wickelt sich in Frankreich aus der Charakterkomödie, welche bei Molière schon ein gewisses ernstes Element enthalten hatte — das bürgerliche Trauerspiel ist England eigenthümlich, das es durch Zurückgehn auf einzelne Werke aus der grossen Zeit seiner dramatischen Blüthe schafft. — Die Entwicklungsgeschichte des Familienromans gehört beiden Ländern gleichmässig an. Frankreich führt zuerst das bürgerliche Alltagsleben in den ernsten Roman ein, diesen bildet dann England besonders eigenartig weiter und führt ihn zu einer hohen Stufe der Vollendung. — Deutschland entbehrt dagegen zunächst jeder Bedeutung für die Geschichte der bürgerlichen Dichtung. Bald von Frankreich, bald von England angeregt, deren Einflüsse in buntem Gemische auf dasselbe einwirken, dichtet es anfangs bloss nachahmend, mit geringem Talent und fast ohne Ruhm in allen drei Gattungen. Von den siebziger Jahren ab übertrifft es jedoch an vielseitiger und schöpferischer Thätigkeit die beiden andern Länder weit. Im bürgerlichen Schau- und Trauerspiel entfaltet es eine erstaunliche Fruchtbarkeit, und was ihm an Zahl der Erfolge im Romane abgeht, ersetzt es durch die Grösse des dem Werther in ganz Europa gewordenen.

Fasst gleichzeitig finden die drei neuen Dichtformen ihre Ausbildung. Von 1710 ab dichtet Destouches, der eifrigste Fortsetzer des Molière'schen Charakterlustspiels im achtzehnten Jahrhundert, mit stark lehrhafter Absicht seine Lustspiele, in denen er gerne ernste Probleme streift und gelegentlich mit Rührreffecten — wie im Ruhmredigen vom Jahre 1732 — den Theatererfolg zu Wege bringt. — Nasse Rührung war schon damals wie jetzt ein nieversagendes Mittel für den geschickten Bühnenmacher. — Lachaussée, der bald nach dem ebengenannten Werke zu schreiben beginnt und die dreissiger und vierziger Jahre mit seinen Erfolgen beherrscht, führt energisch unter Anlehnung an die Tragödie seines Landes die Umwandlung des Lustspiels mit ernsten Motiven zum pathetischen Schauspiele durch, das zwischen Trauerspiel und Lustspiel die Mitte hält und vornehmlich ernste Probleme aus dem gesellschaftlichen Leben behandelt. Lachaussée lässt das Komische nur noch in beschränktem Masse oder gar nicht mehr in seinem Drama zu und füllt dessen Rahmen fast ausschliesslich mit dem beredten Gemälde von Seelenkämpfen und schmerzlichen Empfindungen, wie sie aus ernsten oder gar tragischen Verwicklungen im gewöhnlichen Leben entstehen können. Er liebt nicht die starken Erschütterungen der Tragödie, sondern er will bloss weiche Rührung erzielen, durch die das Herz des Zuschauers für edelmüthige Gesinnungen empfänglich gemacht werden soll. — Die Lustspiele seines Genossen Marivaux mit ihrer psychologischen Vertiefung und dem Mangel des stark Komischen verlassen auf einem andern Wege die alte, mit kräftigeren Mitteln arbeitende Komödie und treten mitunter dem Rührdrama nahe, mit dem sie ernste, rührende Scenen und moralische Absichten gemein haben. Der Schwerpunkt liegt bei ihnen in der feinsten Zergliederung seelischer Vorgänge, nicht in der lebhaft bewegten Handlung, der Knoten wird durch die freie

Handlung der Personen gelöst, nicht durch die äusserliche Gewalt der drängenden Intrigue zerhauen. Hauptsächlich wegen der in seinen Stücken durchgeführten psychologischen Lösung der Conflicte, die wir als eines der Ziele der bürgerlichen Bewegung bezeichneten, findet der Lustspieldichter Marivaux hier seine Stelle, wenn auch ohnedies bei dem bürgerlichen Roman, in dem wir die gleiche Kleinmalerei der Empfindungen wieder treffen, ein Seitenblick auf ihn geboten, ja unerlässlich gewesen wäre.

Der Familienroman hat eine weniger einfache und übersichtliche Entwicklung hinter sich. Jene Abart des ernsten Romans, welche, statt Ereignisse aus dem Alterthum, Personen aus Griechenland und Rom und Persien — wenn auch in offenbarem Hinblick auf die zeitgenössische Gesellschaft — darzustellen, sich nationalen, modern-geschichtlichen Stoffen zuwandte, unterschied sich wesentlich von dem Romane der Scudéry und Genossen. Der antikisirende Roman hatte ein Uebermass von Abenteuern geliebt und sich selten ohne grosse Reisen über Meer und Land zufrieden gegeben, die andere moderne und nationale Richtung, als deren hervorragendstes Product wir die Prinzessin von Cleve der Mme. de Lafayette hinstellen dürfen, hatte dagegen das Hauptgewicht auf die psychologische Entwicklung gelegt und sich oft mit einer Handlung von überraschender Einfachheit begnügt. In dem historischen Roman der Lafayette liegt die eine Vorstufe des späteren ernstbürgerlichen Romanes, vor, dann wirken auf diesen noch die moralischen Wochenschriften Englands erheblich ein. In diesem Lande erscheinen nämlich von 1709 ab der Plauderer und der Zuschauer, die unter Anderem kleine, aus dem Leben gegriffene Skizzen und Erzählungen enthielten und aus ihnen eine leichtfassliche Moral ableiteten; ja man darf vielleicht in der äussern Umrahmung und der bruchstückweise mitgetheilten Geschichte des Sir Roger de Coverley das erste Muster eines nichtburlesken Romanes aus dem zeitgenössischen Leben erkennen. Diese Zeitschriften nun, die auf dem Continente einen ähnlichen Beifall wie in dem Lande ihres Ursprungs fanden, werden Anlass und Vorbild für Marivaux in Frankreich, der in den zwanziger Jahren eine Anzahl novellenartiger Stücke im Geschmacke des englischen Zuschauers schreibt und nach dessen Beispiel die Darstellung naheliegender Verhältnisse mit lehrhaften Betrachtungen zum Zwecke der Besserung oder Verwarnung verband. Aber auch in ausgeführten Gemälden beginnt Frankreich bald das bürgerliche Leben nach seinen ernsten Aeusserungen zu schildern. Kurz vor dem Jahre 1730 eröffnen nämlich der Abbé Prévôt und Marivaux ihre Thätigkeit als Romanschriftsteller. Aber weder Prévôt, der mit der Stofffülle seiner Romane und ihrem unruhigen Hinundher durch viele Länder noch mehr an den früheren heldenhaften Roman erinnert, so hoch er sich auch durch seine hinreissende Darstellung über ihn erhebt, weder Prévôt noch Marivaux dringen zu einer künstlerischen Gestaltung ihrer Stoffe durch. Wohl zeichnen Marivaux' Romane sich vortheilhaft aus durch die liebevollen und sorgfältigen Schilderungen aus dem Leben der verschiedenen

Stände, aber der Dichter kommt in seinen Werken über ein geistreich beschriebenes, jedoch nur lose verknüpftes Nacheinander von Ereignissen nicht hinaus, so sehr er auch die Bewegungen im Innern seiner Personen mit verfeinerter oder raffinirter Kunst zu entwickeln weiss. Grosse Probleme lernt der Roman erst in der Hand des Engländers Richardson bewältigen, der 1740 sein Erstlingswerk die Pamela schreibt und ihr 1748 die Clarissa, 1753 den Grandison nachschickt.

1730 ist das Geburtsjahr des bürgerlichen Trauerspiels. In England erscheint nämlich jetzt von dem Goldschmiede Lillo der George Barnwell, der Kaufmann von London und erzielt auf lange hinaus ungeheure Bühnenerfolge. Erst 1753 findet Lillo in seiner Heimath einen Fortsetzer in Moore, dem Verfasser des Spieler, 1755 tritt Lessing in Deutschland mit der Miss Sara Sampson in seine Fussstapfen. Das bürgerliche Trauerspiel, das bei den beiden Engländern nur der Dramatisirung trauriger Vorgänge zum Zwecke moralischer Besserung gewidmet war, kommt mit der Miss Sara Sampson bei dem Ziele an, das der Roman mit Richardson schon erreicht, und zu dem Lachaussée und mehr noch Diderot das Rührdrama hinleiten, der Darstellung eines ernsten, reinmenschlichen Conflictes ohne Rücksicht auf den gesellschaftlichen Rang der Personen.

Die Theorie folgt mit Diderot's Abhandlungen wenige Jahre später nach und hebt nachdrücklich hervor, dass nur die natürlichen, rein menschlichen Verhältnisse unser Interesse erwecken und dass der Dichter sich daher fast ganz auf ihre Behandlung beschränken müsse. Die Klagelaute der Klytämnestra um das Loos der dem Opfertode bestimmten Iphigenia rührten und erschütterten uns nicht deshalb, weil wir in ihr die Königin von Mykene, sondern weil wir in ihr die Mutter sähen. Er und seine Nachfolger, die Marmontel und Beaumarchais, gehen sogar noch weiter und sprechen es offen aus, dass der hohe Stand viel mehr dem Interesse schade, das man an dem menschlichen Schicksale des Helden nehme, und dass dies um so stärker bei dem Zuschauer sein müsse, je mehr dessen eigene Situation der dargestellten entspreche.

Die grosse, fast modische Berühmtheit, zu der Lachaussée und Richardson den von ihnen gepflegten Dichtgattungen verholfen hatten, hat ihnen nicht wenige Anhänger und Nachahmer zugeführt, die zum Theil aus begeisterten Parteigängern, zum Theil nur aus gelegentlichen Ueberläufern bestanden. Voltaire und Andere schreiben in Frankreich rührende Dramen, in Deutschland dichtet Gellert in Nachahmung Richardson's seine schwedische Gräfin, in Nachahmung Lachaussée's seine Lustspiele. Diese Werke helfen wohl den Glanz und das äussere Ansehn der bürgerlichen Dichtung vermehren, aber ein neues Moment bringt bloss Diderot mit seinen Dramen Der natürliche Sohn und Der Hausvater in sie herein.

Rührdrama, Familienroman und bürgerliches Trauerspiel haben sich nämlich bis in die fünfziger Jahre hinein fast selbständig und unabhängig neben einander herbewegt, wenigstens ohne merkbare

directe Förderung von einander zu erhalten. Jetzt treten die bis dahin getrennten Dichtgattungen einander näher und beeinflussen sich gegenseitig, wobei meistens England gibt und das Festland empfängt. Hier bekundet in der nächsten Zeit die bürgerliche Dichtung besonders entschiedene Einwirkungen von Seiten Richardson's. Wir haben oben schon darauf hingewiesen, wie neben den Alten Richardson für Diderot zum Ausgangspuncte seiner Theorie von der dichterischen Verwerthung der rohen und ungekünstelten, aber auch unverbildeten Menschennatur wird. Wir könnten nun noch hinzufügen, dass Diderot auch als Dichter unter den gleichen Einflüssen steht, wenn er in einzelnen keck hingeworfenen kleineren Werkchen, wie in den zwei Freunden von Bourbonne, bemerkenswerthe Muster zu seiner Lehre liefert. — Dann lernt auch die ganze Folgezeit von Richardson den bewegteren Ausdruck der Leidenschaft. Diderot, wo er in seinen kritischen Schriften hierüber Anweisungen giebt, und Rousseau in den hinreissenden Ergüssen seiner neuen Heloise stehen auf Richardson's Schultern, und der Sturm und Drang, welcher sich mit dem stärksten Wort und dem heftigsten Ausrufe nicht genug thun kann, ist vermittelst Rousseau's und Diderot's nachhaltig durch ihn beeinflusst worden, während Lessing und Gellert — der erstere zum mindesten in der Sara — in dieser Richtung keine Einwirkung von ihm erfahren haben.

Aber Richardson hatte sich ausserdem noch von der typischen Characteristik des Classicismus völlig frei gemacht und veranlasst jetzt Diderot, die letzten Ueberreste typischer Charactere und maskenartiger Figuren, die das französische Lustspiel bis dahin noch enthalten hatte, aus demselben zu entfernen und bloss individuelle, der Wirklichkeit nachgebildete Personen in ihm darzustellen. Marivaux und Lachaussée haben hier schon vorgearbeitet, aber Keiner fasst dies Ziel so scharf in's Auge und strebt ihm mit einer solchen Entschiedenheit zu wie Diderot. Dieser wird besonders durch einen Umstand im Vergleich zu seinen Vorgängern sehr gefördert. Die früheren Komiker wie noch Destouches, dessen verheiratheter Philosoph allerdings eine bedeutsame Ausnahme macht, belassen noch gerne die Intrigue bei den Dienern, in deren Händen öfters ihre sämmtlichen Fäden zusammenlaufen, sie können daher der stehenden Figuren der Pasquin, Scapin und Lisetten nicht entbehren. Dann schaffen verschiedene, wie Destouches und Lachaussée, in stetem Hinblick auf die sittliche Fäulniss der zeitgenössischen Gesellschaft, die ihre Stücke zu bekämpfen unternehmen. Diese Rücksicht hat es zur Folge, dass in ihren Werken immer einzelne characteristische Vertreter jener sittlichen Zustände erscheinen und eine Figur oft geradezu stehend wird: der fade junge Geck mit seinem zur Schau getragenen Leichtsinn, seiner sinnlosen Verschwendung, seinen galanten Abenteuern und seiner selbstgefälligen Ruhmredigkeit, der jüngere, plumpere Bruder der Molière'schen Marquis' und der liebenswürdigen Taugenichtse Regnard's. Diderot löst nun die Handlung völlig von dem Einflusse der Diener los und möchte diese am liebsten aus seinen Stücken ganz entfernen,

dann macht er auch nicht die sittliche Entartung der Zeit zur Voraussetzung seiner Stoffe, sondern er stellt bloss das ehrbare Familienleben dar, in dessen engen Grenzen er einen reinmenschlichen Conflict aufsucht. Bei ihm treten daher jene Figuren, welche so sehr zur typischen Characteristik verlockten, zurück oder verschwinden völlig. Wir finden bei ihm keine koketten, flatterhaften Frauen, keine ausschweifenden Jünglinge, und die Dienerrollen seiner Dramen haben nur einen geringen Umfang und eine dementsprechende Bedeutung. Und wie seine dramatischen Personen überhaupt, sucht er auch diese streng naturalistisch darzustellen, wie es vorher allein Richardson in seinen Romanen gethan, in denen er im Gegensatz zu den conventionellen Dienercharacteren, welche er als völlig unwahr gänzlich verwarf, den Bedientenstand seiner Heimath in einer Anzahl Vertreter getreulich abschilderte. Diderot, dessen reiche poetische Ader nirgends kärglicher fliesst als in den obengenannten beiden Bühnenstücken, reicht wohl in der Zeichnung der Dienercharactere nicht entfernt an die lebendige und naturwahre Characteristik des grossen Engländers heran, aber er strebt offenbar zu ihr hin und veranlasst etliche andere Dramatiker — man vergleiche nur den Just und den Wachtmeister in der Minna von Barnhelm mit den gewöhnlichen französischen Bedienten —, auf dem von ihm begangenen Wege erfolgreich weiter vorzuschreiten.

Der Einfluss, der von Diderot ausgeht, ist um so grösser, als seine Muster und Lehren einander die Wege ebnen und die früheren Leistungen im bürgerlichen Drama wie auch theilweise im Familienroman weniger direct als vermittelst seiner auf die Folgezeit wirken. Indessen liegen, wie es schon das allgemeine Urtheil der Zeitgenossen ist, die Wirkungen Diderot's, des Dramaturgen wie des Dramatikers, nicht sowohl in Frankreich als in Deutschland. Hier verbreitet Lessing die neuen Theorieen durch seine Uebersetzung und erfährt wie kaum ein Anderer ihren nachhaltigen Einfluss.*) Auch der Sturm und Drang führt poetisch in vielen Puncten nur das von Diderot entworfene Programm aus, wie überhaupt das mit bürgerlichen Elementen stark versetzte deutsche Drama der sechziger und siebziger Jahre vor allem auf ihn zurückweist. Dann hat auch nach Danzel's, dieses scharfsinnigen Lessingkenners, Ansicht der resolute Naturalismus der Diderot'schen Stücke den ersten unserer grossen Dramatiker zu einer kühneren und mehr realistischen Darstellung der Wirklichkeit ermuntert, als er sie ohne dies vielleicht je gewagt hätte. Ebenso lernen etliche der späteren Kleinmaler des bürgerlichen Lebens, wie Iffland, die sorgfältige Abschilderung der nächsten Umgebung von ihm. — In Frankreich ist Diderot's Einfluss dagegen geringer und ganz auf das Rührdrama beschränkt. Dessen wichtigste Vertreter aber für die nächsten Jahre, Beaumarchais, Sédaine und

*) Wir werden später diesen Einfluss Diderot's besonders wirksam sehen bei den verschiedenen Gestaltungen des Virginiastoffes, von dem Lessing kurz nach dem Erscheinen von Diderot's Theater das politische Element ganz ablöst.

Mercier, schaffen unter den Schwingungen Diderot'scher Ideen, die wir mehr noch als in ihren dichterischen in ihren kritischen Leistungen verfolgen können.

Alle Keime, die in der ernstbürgerlichen Dichtung im zweiten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts enthalten waren, sind bei Richardson und Diderot schon völlig entwickelt. Diese beiden Männer hatten das Reinmenschliche für sich allein hingestellt, der erstere, indem er in seinen Romanen blossmenschliche Conflicte frei von politischem und sonstigem Beiwerke behandelte, der andere, indem er dies als störend und überflüssig bekämpfte, überhaupt die wichtigsten Grundsätze theoretisch formulirte, die jenen bei seinem Schaffen geleitet hatten. Dann hatten sie dichterisch und kritisch sich von der Einseitigkeit des Classicismus freigemacht, der eine, indem er sich eine neue Darstellungsart erfand, der andere, indem er die Schwächen der allgemein geübten aufdeckte und auf neue Muster verwies.

Später häufen sich nun die Werke mit ernstem bürgerlichem Stoff immer mehr und gewinnen so sehr die Oberhand, dass die ganze seitherige Literatur ein entschieden bürgerliches Aussehen erhält. Rousseau nimmt dann seinen Naturcultus in den Roman herüber, Andere suchen wieder ihre Stücke durch politische Beziehungen zu würzen: aber dies Hineintragen neuer Elemente in bürgerliche Stoffe — das in anderer Hinsicht von unleugbarem Interesse ist — kann doch keineswegs als Fortbildung der Grundgedanken gelten, die in der ernsten bürgerlichen Dichtung innerhalb jenes Zeitabschnittes enthalten waren.

Mit Diderot, der gewissermassen alles, was in dieser Bewegung bis dahin Neues und Eigenartiges hervorgetreten war, zusammenfasst und wie in einem Brennpuncte in sich vereinigt, schliessen wir daher unsere Arbeit ab. Die Wirkung, die er äussert, werden wir nur in einzelnen Fällen beobachten, wenn, wie bei Lessing, die hervorragende literarhistorische Stellung des Mannes, der sie erfahren, einer solchen Erörterung grösseres Interesse zu verleihen geeignet ist, oder, wie bei einem und dem andern theoretischen Nachtreter Diderot's, die Abhängigkeit von diesem durch die Literarhistoriker geleugnet wurde und sonach eine Aufforderung, den wirklichen Sachverhalt zu erweisen, vorliegt.

II.

Eine Hinwendung, der ernsten Dichtung von dem Fürstenstande zu dem Bürgerthum hat sonach unläugbar stattgefunden. Indessen wenn man von jetzt ab von einem bürgerlichen Roman und einem bürgerlichen Trauerspiele spricht, unter welchem Namen man auch öfters das rührende Drama der Franzosen mit einbegreift, so bedeutet dies keineswegs, dass diese Dichtgattungen eine besondere Vorliebe für den bürgerlichen Stand als solchen im Gegensatz zu dem

adligen oder fürstlichen hegten, wie die Hervorhebung des bürgerlichen Characters bei der Namengebung leicht verleiten könnte anzunehmen. Vielmehr haben für die hier in Betracht kommende Zeit weitaus die meisten Schöpfungen, die zu der sogenannten bürgerlichen Dichtung gerechnet werden müssen, eine schroff aristokratische Tendenz und sind aus den Grundanschauungen der vornehmen Classen heraus geschrieben. Diese stellen die Dichter dar, ihnen entnehmen sie ihre Stoffe und ihren Standpunkt vertreten sie oft mit verletzender Schärfe. Wo sie einmal die Vorurtheile der höheren Stände für einen Augenblick fallen lassen, um die Partei des Bürgers zu ergreifen, merkt man die gütige Herablassung zu einem Niedrigerstehenden — in der Regel halten sie sich weit ab von ihm und liebäugeln bloss aus der Ferne zu ihm herüber.

Die ernste Dichtung hat wohl die ersten schüchternen Schritte aus dem Hofkreise herausgethan, aber sie verleugnet noch keine der vornehmen Neigungen, die sie in der früheren hohen Umgebung angenommen. Die Welt der Arbeit mit ihren Kämpfen und Nöthen, das ringende, sorgende und thätige Bürgerthum ist ihr noch völlig unbekannt. Für sie existiren nur die mühelos Geniessenden, der Adel und die Geldaristokratie, welche ganz in dem vornehmen Gesellschaftstreiben mit seiner glänzenden Repräsentation aufgehen, welche nur noch Sinn für Fürstendienst und Salonleben, nur Ehrgeiz für Auszeichnungen am Hofe und Wüstlingserfolge besitzen. Die ganze Auffassung des Lebens, wie sie uns besonders im französischen Rührdrama und Roman entgegentritt, hat einen stark aristokratischen Zuschnitt, oft genug ist sie sogar von vornehmer Exclusivität nicht frei. In vielen Fällen ist allerdings der gesellschaftliche Stand der Personen ohne jede Bedeutung für die Handlung und übt gar keinen Einfluss auf die Lösung der Intrigue aus. Aber es ist immerhin bezeichnend, dass man dem Namen der Helden fast stets ein „de“ vorsetzen zu müssen glaubt und dementsprechend, da Sparen oder Erwerben den damaligen aristokratischen Lebensgewohnheiten gleich sehr zuwiderlief, es nie versäumt, das Liebespaar vor seinem Eintritt in die Ehe in freigebigster Weise mit bedeutenden Renten auszustatten. Selbst das besitzende Bürgerthum, wie die Finanzwelt, wird bloss seines Geldes wegen neben dem glänzenden und eleganten Geburtsadel geduldet, und dieser lässt sich zu ihm nur dann herab, wenn er mit der reichen Mitgift bürgerlicher Mädchen seinen zerrütteten Finanzen aufhelfen will. Wenn unsere Dichter ihr Mannesideal hinstellen wollen, so treffen sie zusammen in der Schilderung des vornehmen, feingebildeten Weltmannes, der von der Richtigkeit seiner aristokratischen Vorurtheile überzeugt ist, aber zu viel Tact und Gutmüthigkeit besitzt, als dass er sie dem Bürger gegenüber anders als unabsichtlich hervorkehren sollte.

Das nichtvornehme Bürgerthum ist vor den sechziger Jahren in der ernsten Dichtung Frankreichs fast gar nicht vertreten. Erst in der nächsten Zeit treffen wir vereinzelte Werke an, welche, wie das

Gemälde der Dürftigkeit und etliche Schauspiele des Theoretikers Mercier, ihre Stoffe diesem niedrigeren Kreise entnehmen.*)

Mit weit grösserer Entschiedenheit haben sich der ernste Roman und das Trauerspiel Englands dem bürgerlichen Leben genähert, nicht jedoch, ohne noch gerne den Anschauungen der vornehmen Klassen zu schmeicheln. Wohl schildert Richardson, der in polemischer Absicht gegen die Sittenverderbniss des Adels schreibt, bloss die Aristokratie seines Landes, wenn er sie auch einmal im Conflicte mit dem Bürgerstande zeigt. Dagegen steigt Lillo in seinem George Barnwell, dem Kaufmannslehrling, gelegentlich tief, sogar sehr tief auf der socialen Leiter herunter, und Moore im Spieler und die Genossen Richardson's im Roman kennen ebensowenig die strenge Beschränkung auf die vornehme Gesellschaft.

Bemerkenswerth ist daneben die besondere Stellung Deutschlands, wo die Vertreter der ernsten bürgerlichen Dichtung in dieser Zeit mit Vorliebe die Darstellung kleinbürgerlicher, ihnen vorliegender Verhältnisse pflegen. Indessen hat weniger der Muth und die Selbständigkeit der Schriftsteller als der enge Kreis, in dem sich ihr Leben bewegt und den sie überschauen, zusammen mit dem Mangel einer dominirenden hauptstädtischen Gesellschaft diese Eigenthümlichkeit veranlasst. Die deutschen Werke haben daher wohl einen entschieden bürgerlichen, oft aber auch kleinstädtischen und hausbacken-gemüthlichen Character, den wir in den Lustspielen Gellert's und in den Romanen der deutschen Nachahmer Richardson's und Fieldings, ja auch in Lessing's Erstlingswerken beobachten können.

Den Zeitgenossen entgeht keineswegs diese ausgesprochene, vor allem in dem französischen Rührdrama und Familienroman zu Tage tretende Vorliebe für hochgestellte, wenn auch nicht fürstliche Personen. Viele sehen sogar in der Nutzbarmachung derselben für die Poesie, von der sie vorher ausgeschlossen waren, das eigenste Verdienst der bürgerlichen Richtung. Bezeichnend für diese Anschauung sind die folgenden Sätze eines Lobredners des Lachaussée'schen Rührdramas, die ebenso für den Roman gelten, wenn wir statt der Komödie und Tragödie den burlesken und heldenhaften, statt des Rührdramas den Familienroman setzen. „Die Komödie," so sagt Luigi Riccoboni, der ältere der beiden bekannten Schauspieler vom pariser Théâtre italien, „die Komödie hatte immer die häuslichen Vorfälle der Bürger, der Wohlhabenden und sogar der Handwerker der Städte dargestellt. Von dem Theater der Alten, dem griechischen sowohl als dem lateinischen, haben wir nur Vorbilder dieser Art, und die Neueren haben sie hierin nachgeahmt. Trotzdem giebt es in der Gesellschaft eine Classe Leute, die von der komischen Handlung ausgeschlossen sind. Die Edelleute und die Standesherrn von Einfluss und vornehmer Ge-

*) Vielleicht müssten wir auf Grund einzelner allgemeiner Notizen Diderot's u. A. von früheren Werken des Landois „Sylvie ou le Jaloux" (1741) hierherrechnen. Da wir indessen das Stück, welches der Verfasser selber tragédie bourgeoise benannte, nicht aufzutreiben vermochten, erschien es uns geboten, uns eines jeden Urtheils über dasselbe zu enthalten.

burt hat man für zu hochstehend gehalten, um häusliche Angelegenheiten, die von jeher das Erbtheil der Komödie waren, an ihnen darzustellen. Auf der andern Seite können sie auch nicht in die Tragödie eintreten, da sie zu klein sind, um den Kothurn zu besteigen, den allein Fürsten von hohem Rang um bedeutender Handlungen willen sich anlegen. Eben diese Personen, welche eine besondere Stelle zwischen dem ersten Range, dem der Tragödie, und dem untersten, dem der Komödie zugewiesenen, einnehmen, gedachte der Herr von Lachaussée zu einer Handlung zu verwenden, die bald das Interesse der Tragödie erreichte und bald die Angelegenheiten der bürgerlichen Gesellschaft zwischen Leuten von vornehmem Stande behandelte und so den Lustspielcharacter aufrecht erhielte." *)

Der Name „bürgerlich", einer bestimmten Richtung im ernsten Drama und Romane jener Zeit beigelegt, ist sonach in weiterem Sinne zu nehmen, wo man unter Bürgern alles ausser dem Monarchen, also auch die vornehmste Gesellschaft versteht. „Bürgerlich" steht hier als Gegensatz zu „heroisch," dem stehenden Beiworte der Fabeln der classischen Tragödie, und unterschiedslos wird so jeder ernste Stoff genannt, in dem nicht die gewohnten Helden aus Griechenland und Rom auftreten. Aber das eigentliche Wesen der in der ernsten bürgerlichen Dichtung zum Ausdruck kommenden Neuerung besteht, wie wir schon mehrmals hervorgehoben, nicht in der Verdrängung eines Standes durch einen andern, des höchsten durch den nächstvornehmen, welchem sich später die untern anschlossen, sondern in der Durchbrechung der ständischen Schranken der damaligen Dichtung, durch die eine Dichtung ohne ständischen Character angebahnt wurde.

Im Uebrigen ist der Beiname „bürgerlich" bloss bei dem Trauerspiele nach Art des Lillo'schen Kaufmanns von London stehend. Bei der entsprechenden Form des Romans und dem Rührdrama wird er nur vereinzelt gebraucht und wechselt mit andern ab, die sonstige Merkmale der neuen Gattungen hervorheben. Wir haben schon die Benennungen angeführt, die wie „Familienroman" von den häufig behandelten häuslichen Conflicten hergenommen sind, der Roman Richardson's und seiner Nachfolger heisst daneben nach der äussern Form auch öfters „Briefroman", an welchen sich später wieder der „Tagebuchroman" anschliest, und bei dem rührenden Drama streiten mehrere Benennungen lange um den Sieg. Etliche schlugen „tragédie bourgeoise" vor, andere wieder „comédie touchante" oder „attendrissante", welchen sich Gellert, der in einer lateinischen Abhandlung „de comoedia commovente" schreibt, zugesellt, die Spötter sprachen nur von einer „comédie larmoyante", was Gottsched sinngetreu mit „heulendem", Lessing unter leichter Abänderung des Begriffes mit „weinerlichem Lustspiele" verdeutschte. Nicht viel Anhänger hatte anfangs die Bezeichnung „Drama," trotzdem sie später die übrigen verdrängt hat. — Am wenigsten geeignet dürfte wohl die Benennung „tragédie

*) Brief an Muratori über Lachaussée's Ecole des Amis.

bourgeoise“ sein, da in dem französischen Rührdrama jener Zeit, also z. B. in dem des Lachaussée, noch manche Lustspielelemente enthalten sind, die Dichter ausserdem vor dem strengen Ernst und der Unerbittlichkeit der eigentlichen Tragödie zurückbebten — des Nachtheils nicht zu gedenken, dass eine solche Benennung auch den Gegensatz zu dem bürgerlichen Trauerspiel der Engländer verschwinden liesse, welches die tragische Lösung liebt und sich in seiner ganzen Haltung wesentlich von der französischen Mischgattung unterscheidet.

Die ernste Dichtung ist aber nicht nur bürgerlicher, sondern auch nationaler geworden. Ein nationales Element, das bis dahin fast nur in dem Lustspiele vorhanden gewesen — im englischen Trauerspiele war es während der classischen Periode mindestens sehr stark zurückgedrängt worden — kommt von nun an auch mehr im ernsten Roman und im ernsten Drama zum Ausdruck. Die ganze Literatur erhält dadurch wieder einen mehr volksthümlichen Character, wie man einen solchen lange genug, vor allem im Trauerspiele, vermisst hatte.

Besonders bemerkbar wird dies in Deutschland, wo die Dichtung unter Gottsched durch die stete Nachahmung bei dem Mangel schöpferischer Talente jeder nationalen Färbung, ja jeder Eigenart verlustig gegangen war. In Gellert's von dem französischen Rührdrama beeinflussten Lustspielen versucht unsere Dichtung zuerst wieder in schüchterner Weise deutsch zu sein und einheimische beschränkte Verhältnisse getreu abzuschildern.*) Vor allem aber hat Lessing's Minna von Barnhelm einen entschieden deutschnationalen und vielleicht noch mehr preussischen Character, und wenige Jahre nach dem Erscheinen dieses Lustspiels bricht schon die Zeit des Sturmes und Dranges an, wohl diejenige Epoche unserer Literaturgeschichte, in welcher trotz aller Shakespearenachahmung unser Drama am nationalsten war.

In gleicher Weise zeigt sich auch in der französischen und englischen Dichtung ein Erstarken des nationalen Elementes. Die Neuheit des Stoffes, der Reiz, den es bot, vaterländische Sitten und Verhältnisse nun auch in anderer als komischer Beleuchtung vorgestellt zu sehen, hatte den bürgerlichen Dichtungen überraschend glänzende Erfolge gesichert, und diese Erfolge waren wieder der Anlass zu einer lebhaften Production ähnlicher Werke gewesen, so dass allein schon wegen deren Zahl das nationale Element in der Literatur in erheblich stärkerem Masse als früher zur Erscheinung kommt. Es ist eine bedeutungsvolle Thatsache, dass in Frankreich bei einem Zunehmen seiner literarischen Erzeugnisse die fremdländischen und heroischen Stoffe immer mehr zurücktreten und der Roman nach Art der Scudéry fast eingeht. Und in England bildet sich jetzt, auf

*) Das Urtheil der Kenner nimmt für die verwandten erzählenden Werke, wie die Romane des Hermes und Musäus, ebenfalls den Ruhm in Anspruch, „dass sie in die damalige bürgerliche Welt einführen und ein wahres Abbild deutscher Verhältnisse in den Mittelclassen geben.“ (Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe S. 39.)

Richardson fussend, derjenige Literaturzweig aus, der wie sonst keiner specifisch englisch und national ist, und der durch seine üppige Entwicklung bald alle andern in Schatten stellen wird. Es ist dies der Sittenroman, der von der Aristokratie bis zum Landpfarrer und Matrosen herab das ganze Leben der Nation treu und anschaulich wiederspiegelt und in einer glänzenden Kette von dem obengenannten Dichter über Fielding und Goldsmith bis zu Dickens und George Eliot herunter reicht.

Die bürgerliche Dichtung weist dem Classicismus gegenüber den Vortheil auf, dass ihre Vertreter die selbstgeschaute, wahre und wirkliche Welt statt der entlegenen classischen schildern. Dieser Vortheil wird aber oft dadurch wieder aufgehoben, dass sie die Wirklichkeit nur copiren wollen und sich nicht zu einer freieren Darstellung derselben aufzuraffen vermögen. Sie wollen zu wahr sein und klammern sich zu ängstlich an die ihnen vorliegenden Verhältnisse an. Die Treue des Porträts ihrem Bilde zu geben, ist ihr höchstes Ziel, und ihr Ehrgeiz geht nur darauf, richtig den Ton der wirklichen Gesellschaft zu treffen. Es ist nicht zufällig, wenn die Dichter, wie es bisweilen geschieht — so von Marivaux in der Marianne —, mit dieser Leidenschaft dagegen eifern, dass man ihre Werke für Dichtungen hält, und wenn Diderot seinen natürlichen Sohn durchaus nur für die getreue Nachbildung eines wirklichen Ereignisses gelten lassen will. Man will eben keine Schöpfungen der Einbildungskraft, sondern genaue Berichte über Vorfälle aus der Zeit und sorgfältige und getreue Bilder aus derselben liefern — wahrlich das härteste Urtheil, mit dem ein Dichter sich selbst richten kann. Jene Männer stecken ausserdem zu sehr in der Enge des alltäglichen bürgerlichen Lebens drin und versinken oft kläglich in dessen Kleinheit und Erbärmlichkeit. Sie geben zu häufig nur unerquickliche Alltagsmisère, welche durch eine sentimentale Brühe und Bravheit der Personen erträglich gemacht werden soll.

Indessen überwiegen wohl die Vortheile die Nachtheile. Richardson, Lessing und die späteren grossen Talente dringen doch sämmtlich zu einer poetischen Darstellung der Wirklichkeit durch, und selbst in den Werken kleinerer Dichter, die wegen der Sorgfalt ihrer Schilderungen allein schon einen culturhistorischen Werth besitzen, ist — dies gilt wenigstens für die Mehrzahl der Franzosen — dank der noch immer wirksamen classischen Tradition ein gewisses künstlerisches Element nicht zu verkennen. Grosse Stoffe und Leidenschaften darzustellen, wäre doch keinem der schwächer Begabten geglückt, und wenn sie sich an solche herangewagt hätten, wären sie sicher über das Conventionelle und Phrasenhafte nicht hinausgekommen. Sie haben sogar einen unleugbaren Vorsprung vor gleich grossen oder grösseren Talenten, die der classischen Welt treu geblieben sind. Die getreue Schilderung der vornehmen, feingebildeten, zierlichen Gesellschaft aus der Zeit des Regenten und Ludwigs des Fünfzehnten entbehrt nicht eines gewissen Reizes, und Marivaux, der ihr Bild mit dieser Sauberkeit und Feinheit in seinen Lustspielen und Romanen

malt, ist für uns weit anziehender und interessanter als die gleichzeitigen Vertreter der heroischen Tragödie. Wer liest sie denn noch, die Crébillon, die Lagrange-Chancel, die Saurin, und wer schlägt etwa Voltaire wegen seiner einst vielgepriesenen Tragödien auf?

Unverkennbar geht durch die ganze Literatur ein Zug nach dem Volksthümlichen, Naheliegenden, Natürlich-Realistischen, so schüchtern auch seine ersten Aeusserungen immer sein mögen. Er bekundet sich zunächst in dem Erscheinen und steten Wachsthum der bürgerlich-ernsten Dichtung, in dem nicht selten zum Vorschein kommenden Unbehagen über einzelne der neuen Kunstrichtung entgegenstehende Grundsätze der herrschenden Dichtung und endlich in dem offenen oder versteckten Kriege gegen das classische Drama, insbesondere die hohe Tragödie. Einzelne der wichtigsten Besonderheiten der classischen Tragödie, welche man früher als Vorzüge empfunden oder als mit deren Wesen nothwendig verknüpft gedacht hatte: der entlegene Stoff, der hohe Rang der Personen, die gewählte und sorgfältige Sprache, der Pomp der Costüme, die abgemessene Feierlichkeit der Darstellung — jetzt fängt man an, sie als ebenso viele Scheidemauern zu betrachten, die sich zwischen der Bühne und dem allgemeinen Verständniss und Interesse aufbauen. „Je mehr ich darüber nachdenke", so lautet der bittere Vorwurf eines Anklägers der Bühne, „um so mehr finde ich, dass man alles, was man auf dem Theater darstellt, nicht uns nähert, sondern von uns entfernt. Sehe ich den Grafen Essex, so schiebt sich die Regierung der Elisabeth in meinen Augen um tausend Jahre zurück und wenn man ein Ereigniss vorstellte, das sich gestern zugetragen, so müsste ich dasselbe für aus der Zeit Molière's halten. Das Theater hat seine Regeln, seine Grundsätze und seine Moral ebenso wie seine Sprache und Kleider für sich. Man muss sich sagen, dass nichts von alledem mit uns übereinstimmt, und dass man sich ebenso lächerlich vorkäme, wenn man die Tugend seiner Helden annehmen (man sieht, es kommt unserm Eiferer zuerst auf den moralischen Endzweck an), als wenn man in Versen sprechen und sich eine Toga umhängen wollte".*)

Seit Molière's spöttischen Ausfällen gegen seine tragischen Nebenbuhler in der Kritik der Frauenschule hatte die Komödie schon öfters ihre satirischen Pfeile nach den gespreizten tragischen Helden hingesandt, und das Théâtre italien und das Théâtre de la foire liebten es, durch derbe Carricatur und witzige Persifflage deren Schwächen aufzudecken. Aber auch sonst klagt man über die Hohlheit und Leere der Empfindung in der Tragödie, und nicht wenige Aeusserungen, wie sie in den Vorreden der Dichter, in den Gelegenheitsschriften kritisirender Liebhaber, deren jedes nur einigermassen wichtige Bühnenstück mehrere hervorruft, und in den Werken zünftiger Kunstrichter enthalten sind, lassen erkennen, dass man die ewigen Griechen und Römer herzlich satt hat. Aber jetzt treten diese Angriffe offen und mit dem Nachdrucke auf, den glänzende literarische

*) Rousseau, Lettre à D'Alembert sur les Spectacles.

Namen und der ganze Apparat ausgedehnter kritischer Begründung ihnen zu geben vermögen. Diderot, Rousseau und Beaumarchais decken, jeder von verschiedenen Puncten ausgehend, die Schwächen des classischen Theaters auf und werfen ihm Unnatur, Unwahrheit und geringe Wirkung vor.

Es ist wunderbar, welchen eigenthümlichen Weg diese anticlassische Bewegung gieng. Man sollte meinen, es hätte zu zeigen gegolten, wie, um von einem Extrem zurückzukommen, es kein anderes Mittel gebe, als zunächst in das entgegengesetzte zu verfallen. Gerade das, worin am meisten die Stärke des Classicismus bestand, dass er nämlich bewusste und absichtsvolle Kunst war, und dass die Ferne, in welcher der Dichter den Stoff hielt, eine reinkünstlerische Wirkung eher begünstigte, musste zu seinem Nachtheile ausschlagen, und das, worin hauptsächlich die Schwäche der bürgerlichen Dichtung beruhte, dass sie eben keine Kunst, sondern, was ihr doch immer versagt sein musste, Natur sein wollte, wurde zu ihrem mächtigsten Vortheile. Alle Gegner der classischen Tragödie vermissen bei ihr in erster Linie das tiefe, nahegehende und fast persönliche Interesse, das den Erzeugnissen der bürgerlichen Richtung eigenthümlich ist, und dessen Erregung sie vor allem von der Dichtkunst verlangen. Und doch hatte dieses Interesse mit Kunst sehr wenig zu thun und war fast nur stofflicher und pathologischer, aber nicht ästhetischer Art. Denn die Darstellung bitterer Alltagsnoth mit überwältigendem realistischem Detail macht uns nicht frei und hebt uns in die reine Sphäre künstlerischen Geniessens empor, sondern sie bindet eher die Phantasie und beängstigt uns durch die erdrückende Wucht der Wirklichkeit, besonders wenn, wie Diderot wollte, die leidenschaftliche und aufregende Action des Schauspielers noch die stoffliche Wirkung verstärken und den Eindruck wirklicher, nicht gespielter Leiden bei dem Zuschauer hervorrufen sollte.

Starke Erschütterungen will man sonach um jeden Preis, aber man will sie nicht aus ästhetischen, sondern aus moralischen Gründen. Die Dichtung soll jenen Männern zufolge vor allem eine moralische Nutzanwendung für das wirkliche Leben geben und diese, so schliessen sie, muss um so tiefer eindringen und um so fester haften, je mehr der Boden, für den sie bestimmt ist, durch gewaltige physische Erregungen erweicht und empfänglich gemacht worden ist. In diesem Puncte treffen sie alle zusammen. Da nun die classische Tragödie diesen so verstandenen bessernden Endzweck ganz und gar verfehlt, deshalb verwirft man sie und erhebt an ihrer Stelle die bürgerliche Dichtung, deren aus dem Leben gegriffene und lehrhaft zugespitzte Schilderungen dieser Anforderung weit mehr nachkamen. Erst auf solchem Wege kommt man dazu, das Volksthümliche, Naheliegende und Naturwahre von der Dichtung zu verlangen — ausschliesslich der stärkeren stofflichen und moralischen Wirkung zu Liebe. Aber genug, man stellt einmal diese Forderungen auf, und das war immerhin schon ein Bedeutendes. Denn damit gieng man dem Wesen der classischen Dichtung zu Leibe, während die Früheren wie Lamotte in

ihrer Kritik der classischen Tragödie nicht über Aeusserlichkeiten hinausgekommen waren. Die Sonderbarkeit des Weges, auf dem man zu solchen Resultaten gelangte, die Einseitigkeit und Beschränktheit der oft gänzlich unkünstlerischen Gesichtspuncte, von denen diese neue kritische Richtung ausgieng, ändern doch nichts daran, dass zwei der wesentlichsten Schwächen des Classicismus: das Entlegene und der Mangel an Natur, richtig erkannt und bezeichnet waren.

Diese kritische Opposition gegen den Classicismus geht nun parallel neben der ernstbürgerlichen Dichtung her, sie ist auch, wenn schon theilweise durch dieselben Ursachen wie diese bedingt, in der Hauptsache nur eine Folge und ein Product derselben. Jene Theoretiker haben fast nur die Principien entwickelt, welche die Verfasser bürgerlich-ernster Werke bei ihrem Schaffen leiteten, ihre Ausführungen sind in erster Linie eine Rechtfertigung der neuen Dichtgattungen. Die ästhetischen Ideen, welche Rousseau und Beaumarchais in ihren kritischen Schriften darlegen, sind sogar ganz von den Hauptwerken der ernstbürgerlichen Dichtung abgezogen, und ihr kritischer Horizont ist so beschränkt, dass sie Dichtungen anderer Art überhaupt nicht zu würdigen vermögen. Den weitesten Blick hat noch immer Diderot, der trotz seiner vielen und leicht erkennbaren Schwächen als Kritiker ausserordentlich hoch steht und besonders vorurtheilslos die Alten abzuschätzen weiss. Wie engherzig und klein ist dagegen Rousseau's Auffassung von der Poesie, insbesondere der dramatischen — Richardson's Clarissa und Lillo's Kaufmann von London finden fast allein Gnade vor seinen Augen —, wie beschränkt Beaumarchais' Ansicht von der griechischen Tragödie!

III.

Der Grundsatz von dem moralischen Endzweck schöngeistiger Werke, den die anticlassische, an die ernstbürgerliche Dichtung angeschlossene Kritik zu ihrem Ausgangspunkte gemacht hatte, war vorher schon allgemein von den Verfassern ernstbürgerlicher Werke befolgt worden. Von dem ersten Erscheinen solcher an bis noch theilweise über die siebziger Jahre hinaus ist wesentlich characteristisch für den Familienroman und die entsprechenden dramatischen Gattungen die lehrhafte, moralische Tendenz oder genauer die doppelte Tendenz: zu belehren und die Sitten zu bessern.

Ein belehrender Character ist überhaupt der damaligen Dichtung, vornehmlich der Frankreichs, eigen, die übrigens in diesem Puncte bloss die allgemeine Geistesrichtung der Zeit wiederspiegelt. Wie die Philosophie hat auch die Dichtung jener Zeit eine ausgesprochene Neigung zur Förderung practischer Ziele und Aufgaben. Sie hat wie jene die Beseitigung des Aberglaubens und veralteter Vorurtheile auf

ihre Fahne geschrieben, sie nimmt den gleichen erbitterten Kampf auf gegen alles, was man als mittelalterliche Beschränktheit und Barbarei glaubt brandmarken zu können, und hinterlässt den späteren Generationen die Vorliebe, mit der man metaphysische, religiöse, politische, sociale und ethische Probleme in den Mittelpunkt von Werken der schönen Literatur stellt.

Eine entschieden aufklärerisch-lehrhafte Tendenz findet sich so bei einer bestimmten Unterart des Romans und einer ebensolchen des Lustspiels, die an grossentheils phantastischen Stoffen die neueren Ideen über die den Tag bewegenden Fragen zu entwickeln suchen. Bald kämpft man gegen die beschränkte theologische Weltanschauung an zu Gunsten einer freieren, philosophischeren oder man verspottet die herrschenden metaphysischen Systeme — in dieser Richtung arbeitet besonders der philosophische Roman Voltaire's —, bald wieder — Montesquieu's Persische Briefe und die phantastischen Komödien des Delisle und Marivaux sind hier in erster Linie zu nennen — erörtert man die mehr und mehr an Bedeutung gewinnenden socialen Probleme. Die durch keine Pflicht aufgewogenen Rechte der privilegirten Classen werden einer Kritik unterworfen, welcher sie nicht zu widerstehen vermögen, und offen die Gleichheit aller Menschen nach dem Naturgesetze verkündigt. Besonders liebt man es, um die grosse Entfernung zwischen den natürlichen Verhältnissen und denen der wirklichen Gesellschaft zur Anschauung zu bringen, unverfälschte, rohe Wilde mit ihrer naiven Vorstellungsweise in unser complicirtes öffentliches und privates Leben hereinzustellen, um sie über die verkehrten Einrichtungen und die verderbten Sitten der Civilisirten zu Gericht sitzen zu lassen. — Eifriger fast noch stellt sich die tragische Muse in den Dienst dieser neuen Ideen. Ununterbrochen hallt die Bühne wieder von den leidenschaftlichen Tiraden Melpomenens gegen den Missbrauch der Gewalt und die Unterdrückung des Volkes von Seiten der Tyrannen, wenn sie nicht gerade vorzieht, gegen den von Priesterverblendung oder Priesterinteresse genährten religiösen Fanatismus zu declamiren. Bisweilen auch — denn mit der Lust zu belehren geht ja das Streben zu bekehren gerne Hand in Hand — ist in den zwei erstgenannten Dichtgattungen, philosophischer Roman und phantastisch-sociale Komödie, neben der aufklärerischen Absicht auch eine sittenbessernde vorhanden. Jedoch tritt diese gegen jene zurück, und in der Regel werden ethische Fragen nur wegen ihres Zusammenhanges mit socialen von den Dichtern berührt.

Die ernste bürgerliche Dichtung will nun ebenfalls das Publicum über mancherlei Angelegenheiten belehren, gleichzeitig geht sie aber auch darauf aus, es zu bessern und sittlich veredelnd auf dasselbe einzuwirken. Der Kreis der Probleme, mit welchen sie sich beschäftigt, ist etwas eng gezogen. Von politischen und philosophischen Fragen hält sie sich ganz fern und nur bisweilen streift sie im Romane Religion und Religionsübung. Dagegen bewegt sie sich mit Vorliebe auf dem Gebiete socialer Fragen, wenn sie auch zunächst fast nur Ein Problem, den Conflict der Stände, erörtert, wo das Vorurtheil der

Eltern einer Verbindung zwischen Adelig und Bürgerlich hemmend in den Weg tritt.

Vielleicht unter dem Einflusse der phantastisch-socialen Komödie, welche seit dem Beginne der zwanziger Jahre die Auseinandersetzung über die Gleichberechtigung der verschiedenen Stände auf der Bühne heimisch gemacht hatte, beginnt man wenig später unstandesgemässe Neigungen zum Vorwurf für Romane und Lustspiele zu machen und dies Thema in allen seinen Variationen abzuhandeln. Der Stoff war ja allerdings sehr alt, neu war bloss die besondere Form, in welcher die Zeit ihn wieder erstehen liess. Früher hatte meist ein Fürst ein Hirten- oder Bauernmädchen geliebt, welches sich bisweilen als Prinzessin entpuppte, öfters auch nicht aus dem ursprünglichen Stande heraustrat, manchmal hatte sich auch ein Ritter mit einer Tochter niedriger Eltern vereinigt. Die mittelalterliche Dichtung aller drei Länder hatte das Motiv gerne behandelt (Armer Heinrich, Aucassin und Nicolete, Nussbraune Maid), und im neueren Drama kehrt es häufig wieder. Jetzt ist man eine Stufe heruntergegangen und lässt den Adligen sich in eine Bürgerstochter oder ein Kammermädchen verlieben. Früher hatte man den Stoff naiv behandelt und ihn in märchenhaft-phantastische Verhältnisse verlegt, jetzt stellt man ihn an alltäglichen und realen dar und gibt ihm eine tendenziöse Wendung. Die Personen und der Dichter wissen, dass ein Vorurtheil die beiden Stände trennt, und thun sich etwas zu gut darauf, gegen dasselbe zu declamiren.*)

Frankreich geht hier England voran, dessen erstes schöngeistiges Erzeugniss mit ständischem Conflict, die Pamela Richardson's, manche Anregungen und den Stoff von Frankreich empfangen hat, wenn es auch seine dortigen Vorbilder wie in künstlerischer Hinsicht, so auch an Kühnheit bei der Lösung weit übertroffen hat.

Im Allgemeinen geht der Muth unserer Dichter selten über das Declamiren schöner Gemeinplätze von der Gleichheit aller Menschen hinaus. In der Lösung des Problemes geben sie dem aristokratischen Vorurtheile ihrer Zeit, gegen das sie sich scheinbar kehren, doch immer Recht. So hatte es Marivaux in seinen socialen Lustspielen gehalten, so halten es auch die Rührdramatiker und Erzähler in ihren zahlreichen Werken, in welchen der Standesunterschied ein Liebespaar zu trennen gedroht hatte. Die Kammerzofe, in die sich der Sohn einer vornehmen Familie verliebt hat, weist sich schliesslich als reiches

*) Die Möglichkeit, dass in einer früheren Periode das Problem ähnlich gestellt und behandelt worden sei, soll damit jedoch nicht geleugnet werden. Nur führe man uns nicht Molière's Georg Dandin an, wenn dieser auch eine richtige Ehe zwischen einem Bürgerlichen und einer armen Adligen enthält. Denn der reiche Emporkömmling, welcher, auf sein Geld pochend, sich in die höheren Kreise eingedrängt hat, wird mit dem Geweih bestraft und höhnisch wieder zu seines Gleichen und zu seinem niedrigen Stande zurückverwiesen, mit welchem er vorher sich nicht bescheiden mochte. Der Dichter wollte dem nivellirenden Zuge der Zeit entgegen seinem Publicum wieder den Unterschied der Stände möglichst scharf zum Bewusstsein bringen, während man diese jetzt als gleichberechtigt einander gegenüberstellt und alle trennenden Gegensätze zu verwischen sucht.

und vornehmes Fräulein aus, das nur der Zufall in die Kleider einer Soubrette gesteckt hat. Rein wagt erst Richardson das Problem durchzuführen in seiner Pamela, deren Heldin auch als Tochter armer und niedriger Eltern einer glänzenden Heirath würdig ist.

Eine breitere sociale Grundlage sucht Diderot der Dichtung, speciell den ernsten bürgerlichen Gattungen zu geben. Ihm zufolge soll der Dichter die verschiedenen Stände des menschlichen Lebens und ihre Pflichten, den Hausvater, den Richter u. s. w. behandeln und sein Hausvater soll gleichzeitig an einem Beispiele zeigen, wie dies Ziel zu erreichen sei. In dieser Richtung folgt dem Franzosen vor allem unsere Sturm- und Drangzeit nach, in der die Dramatiker alle Fragen des gesellschaftlichen Lebens in den Kreis ihrer Werke hereinzuziehen suchen. Ein starkes sociales Element kommt überall in diesen zum Durchbruch, und zwar fehlt meist die frühere Behutsamkeit und die Beschränkung auf ein einzelnes Gebiet, die Conflicte zwischen Adel und Bürgerthum bei Heirathsangelegenheiten. Wir brauchen nur an Lessing's Emilia Galotti, die neue Arria und und andere Stücke von Klinger, Schiller's Kabale und Liebe, die Kindermörderin von Wagner, den Hofmeister und die Soldaten von Lenz zu erinnern, in denen ein sittenloser Hof und ein gewaltthätiger, lüsterner Offiziersstand feindlich einem ehrbaren Bürgerthum gegenübergestellt sind, oder der Nachweis versucht wird, dass die Tugend der Töchter nicht gut mit dem Institut der Hauslehrer für die Söhne bestehen könne.

Den geistlichen Stand, wenn auch nur den katholischen, hat man allerdings früher schon gelegentlich, wenn schon mehr vereinzelt als jetzt in der Sturm- und Drangzeit, zu polemischen Zwecken in ernster Darstellung vorgeführt. Wenn wir den Abbé Prévôt bei Seite lassen, der nur flüchtig und ohne diese Nebenabsicht auf ihn eingeht, so ist wohl Marivaux der Erste, der ihn in ausgedehnterem Masse solchergestalt dichterisch verwerthet, nämlich in seinen Romanen, in denen er die Verweltlichung der Abbés und die Seelenkämpfe der Nonnen in breiter Ausführung episodisch schildert. An Marivaux schliessen sich dann manche andere Schriftsteller an, welche gleichfalls mit überwiegend polemischer Tendenz das klösterliche Leben, wie überhaupt den katholischen geistlichen Stand in ihren Dichtungen behandeln. — Die Darstellungen aus dem Leben protestantischer Geistlichen, wie wir sie vor allem in berühmten Romanen der Engländer finden, sind dagegen fast alle ohne eine solche Nebenabsicht geschrieben.

Es ist auffallend und wird sich später im Einzelnen schlagend genug noch zeigen, wie sehr sich der Geist, in dem man das gesellschaftliche Leben darstellt und sociale Fragen behandelt, mit der Zeit geändert hat. Die Späteren geben grossentheils ihrer Darstellung eine ungemeine Bitterkeit und Schärfe, verglichen mit der Harmlosigkeit und Zahmheit der Früheren. Diese deuten die Missstände in dem öffentlichen Leben bloss an und hüten sich, einen Missklang bei uns hervorzurufen, die Andern aber, besonders die Vertreter unseres Sturm-

und Dranges, zeigen klaffend die Wunden an unserem socialen Körper auf und scheinen es fast darauf abgesehen zu haben, uns zu beleidigen und zu verletzen.

Weit stärker indessen als die Tendenz, durch Behandlung socialer Fragen richtigere Ansichten über diese zu verbreiten und zu ihrer Lösung beizutragen, tritt in der ernsten bürgerlichen Dichtung die Absicht hervor, durch die Schilderung der Schwächen und Laster der zeitgenössischen Gesellschaft diese zur Einsicht ihrer Fehler und zur Umkehr zu bringen. Und zwar ist es unsern Dichtern vor allem um die Einschärfung häuslicher Tugenden zu thun. Sie schaffen meistens im Hinblick auf die moralische Beschaffenheit ihrer Zeit und sehen von ihrer Darstellung häufig hinüber auf die sie umgebende vornehme Gesellschaft, auf welche sie einwirken wollen. Im Hintergrunde steht bei ihnen immer das zerrüttete Familienleben und die gewaltige sittliche Entartung, welche mit der Restauration auf lange in England eingezogen war und in Frankreich in den Orgien der Regentschaft die gleissnerische Maske abwarf, unter der sie dem alternden und bigotten Ludwig XIV. zu Liebe ihre geheimen Lüste devot versteckt hatte.

Die meisten Probleme liefert unsern Dichtern das zügellose Leben der leichtsinnigen, verschwenderischen vornehmen Gesellschaft und die durch dasselbe hervorgerufene Zerrüttung der Verhältnisse innerhalb der Familie. Als der Erste behandelt Destouches solche Stoffe in moralischer Absicht und tritt damit in einen bewussten Gegensatz zu seinen nächsten Vorgängern Dancourt und Regnard, welche die gleichen Verhältnisse zum Ausgang genommen, aber bloss eine komische, keine sittliche Wirkung mit ihren Lustspielen erstrebt hatten. Lachaussée steht dem Destouches in der Tendenz seiner Stücke am nächsten, nur dass er diese weit schärfer als jener hervortreten lässt. In geringem Masse jedoch nur ist dieses Streben nach sittlich bessernder Wirkung bei Marivaux vorhanden. Destouches schildert mit Vorliebe den jungen Lebemann, den seine Verschwendung und galanten Abenteuer in zahllose Verlegenheiten bringen, und hofft durch deren Vorführung den einen oder den andern zu einem Fernbleiben von den geselligen Lastern zu bewegen. Lachaussée drängt in einem gewissen Predigerton vor allem auf die Heilighaltung der Ehe, die geringzuschätzen zum guten Ton gehörte, und zieht dadurch seinen Stücken den Spott des Piron zu, der sie „Predigten seiner Ehrwürden des Pater Lachaussée“ nannte. Indessen hat bei dem einen Dichter die Vorliebe für dieses, bei dem andern für jenes Problem keine Beschränkung auf dasselbe zur Folge gehabt. Destouches verherrlicht in mehreren Stücken die Treue der Gattin, und Lachaussée nimmt öfters den geckenhaften Petitmaître auf's Korn. —

Richardson liebt ebenfalls die Probleme, welche sich auf die zeitgenössischen Sittenverhältnisse beziehen. Ihn beschäftigt in erster Linie das Verhältniss der Geschlechter zu einander, das die Verderbtheit der Zeit zu einem so unnatürlichen gemacht hatte. Denn die Unsittlichkeit der Männer, welche in flatterhafter Unbeständigkeit nur die Befriedigung niedriger, sinnlicher Lüste erstreben, ohne sich an

ein einzelnes Weib ketten zu wollen, treibt die Frauen in den Stand der Nothwehr und Vertheidigung gegen jene und macht es ihnen unmöglich, wie es doch am natürlichsten ist und sie am schönsten kleidet, sich tiefer, gläubiger Neigung vertrauensvoll hinzugeben. So stellt Richardson denn besonders gerne sittenlose, in allen Künsten der Verführung ausgebildete Männer tugendhaften Frauen gegenüber, die von jenen durch List und Gewalt und jede Lockung einer geheuchelten Liebe zu Fall gebracht werden sollen, allen Angriffen aber siegreich wiederstehen, bis sich schliesslich der Verführer für überwunden bekennt und sich demüthig vor Frauenunschuld beugt — glücklich genug, wenn die Erstrebte sich noch herbeilässt, ihm als Gattin gehören zu wollen. Der Wüstling, dessen Macht an der Ehrbarkeit und Frömmigkeit junger, unerfahrener Mädchen zerschellt, spielt in des Dichters beiden ernsten Romanen die Hauptrolle, in seinem letzten nimmt er noch immer einen breiten Raum ein.

Bei den übrigen Vertretern der bürgerlichen Dichtung zeigt sich wohl auch eine bessernde Tendenz, aber sie ist nicht vorwiegend oder ausschliesslich — denn selten steht den Dichtern die künstlerische Composition ihres Werkes hoch genug, dass sie nicht auch ausserhalb ihres Stoffes liegende Fragen bald mehr oder minder ausführlich beleuchteten, — aber diese Tendenz ist nicht vorwiegend oder ausschliesslich gegen die Auswüchse gerichtet, welche in dem vornehmen Gesellschaftsleben sich ausgebildet haben. Lillo und Moore verfolgen z. B. in ihren beiden bürgerlichen Trauerspielen einen ganz bestimmten, naheliegenden moralischen Zweck. Jener will im Kaufmann von London durch die Darstellung der Ursachen und der Folgen eines Diebstahles seine Zuhörer vor einem solchen warnen und durch den Hinweis auf die unausbleiblich das Verbrechen ereilende Strafe von diesem abschrecken, und Moore's Spieler sucht die damals zu einer erschrecklichen Höhe angewachsene Spielwuth der Engländer zu bekämpfen und in Einem Falle all ihre entsetzlichen Folgen darzustellen. Ja bei Lillo muss sogar, um die Lehre des Stückes möglichst eindringlich zu machen, der Galgen auf der Bühne dastehen und die vom Principale hergeschickten Kaufmannslehrlinge von der Verführung durch habgierige Schönen und dem Bestehlen des Geschäftsherrn abmahnen.

Andere, wie Diderot und Lessing, wollen bloss eine allgemeine sittliche Wirkung erzielen, bloss Pflege der Tugend und sittliches Handeln überhaupt einschärfen. In Diderot's einem Drama: Der Hausvater ist übrigens die bessernde Tendenz nur in schwächerem Masse angedeutet, weit schärfer tritt sie dagegen in dem andern Stücke: Der natürliche Sohn und vor allem in seiner Theorie hervor. Denn er betrachtet es als den Zweck einer dramatischen Composition, „dass sie dem Menschen die Liebe zur Tugend nnd den Hass gegen das Laster einflösse“. Die ausgeprägte Lehrhaftigkeit Richardson's ist daher für ihn wie für Rousseau und Gellert nur ein weiterer Grund zur Hochschätzung des Dichters. Lessing's Theorie und ein Theil seiner Werke haben ebenfalls einen ausgesprochen

moralischen Character. Das enthusiastische Lob, das der jugendliche Uebersetzer den Gefangenen des Plautus spendet, fliesst aus einer Auffassung von dem Zwecke der dramatischen Kunst, welche sich mit der Diderot's fast deckt, und der Major Tellheim und mehr noch Emilia sind moralische Personen. — Dann besitzt auch der Sturm und Drang neben der socialen eine bessernde oder abschreckende Tendenz, einzelne Werke wie Wagner's Trauerspiel Die Kindermörderin oder Ihr Mütter merkt's euch tragen sie sogar schon im Titel aufdringlich zur Schau. — Auch in Frankreich treffen die späteren Vertreter der bürgerlichen Dichtung, die Sédaine, Beaumarchais, Falbaire, Mercier, mit ihren Vorgängern in der bessernden Absicht zusammen.

Die mancherlei Arten, auf welche die bürgerliche Dichtung die moralische Wirkung zu erreichen sucht, lassen sich auf drei Grundformen zurückführen: die Gestaltung der Fabel zum Zwecke der Erhärtung eines allgemeinen Satzes, die Darstellung moralischer Handlungen, des Sieges der Pflicht über die Neigung, und schliesslich die lehrhafte Abschweifung. Gelegentlich tritt aber auch der Schriftsteller ganz aus dem Rahmen der Dichtung heraus und wendet sich direct in ernster Mahnung an das Publikum, dem er seine Tendenz in der mundgerechteren Form einer gleich verwerthbaren Nutzanwendung oder leicht behältlichen Sentenz darreicht.

Zunächst ergeben sich etliche wesentliche Verschiedenheiten hinsichtlich der bessernden Absicht zwischen der bürgerlichen Dichtung Englands und der Frankreichs. Lillo und Richardson sind aus religiösen Beweggründen zu Moralisten, ja zu Dichtern geworden. Sie zeichnen sich daher durch eine überzeugte Parteinahme für die Gesetze der Moral und Religion aus sowie durch einen nie rastenden Eifer gegen alles, was diesen zuwiderläuft.

Bei den Franzosen — Lachaussée macht noch am ersten eine Ausnahme — spielt das Moralisiren häufig eine mehr untergeordnete Rolle und ist oft genug nur der Ausfluss des räsonnirenden Characters einer philosophisch-schönrednerischen Zeitperiode, deren Kennzeichen die sentimentale Phrase und hohle Declamation ist. Den französischen Moralisten fehlt durchgehends der sittliche Ernst der Engländer. Sie wagen nicht gleich muthig der Entartung ihrer Zeit entgegezutreten und bekämpfen fast nur deren ärgste Auswüchse. Von provinzieller Beschränktheit oder lächerlicher Starrköpfigkeit würde es ihnen dagegen zeugen, wenn Jemand nicht mit dem Strome schwimmen und sich feindselig von dem gesellschaftlichen Leben abkehren wollte.

Der Weg, den man zur Erreichung des bessernden Zweckes einschlägt, ist gleichwohl in der Hauptsache bei Franzosen und Engländern der gleiche. Beide künden als ihre Absicht an, durch die breiteste Ausmalung der Folgen von Fehlern und Lastern von einem Beschreiten dieser Bahn abzuschrecken und durch Verherrlichung der Tugend zur Nachfolge aufzumuntern. Auf der einen Seite schildert man den Lasterhaften mit dunklen Farben, auf der andern stellt man fehlerlose Tugendmuster dar, die nie von dem Pfade der Sittlich-

keit weichen und dafür den Segen des Himmels — fast stets in Form einer grossen Erbschaft oder reichen Heirath — erhalten. Aber das Mass, mit dem gemessen wird, weicht erheblich bei den einzelnen Schriftstellern ab. Bei unsern Engländern läuft der Gang der dargestellten Handlung immer auf eine moralische Nutzanwendung hinaus. Das Walten der Vergeltung, der Zusammenhang zwischen Vergehen und Strafe, zwischen guter Handlung und Belohnung, tritt bei ihnen in aufdringlicher und oft sehr äusserlicher Weise zu Tage. Fast barbarisch könnte manchmal die Härte scheinen, mit der Richardson das Opfer eines Fehltritts am Altare der Tendenz hinschlachtet. Verzeihende Milde übt er nur selten, und wo er es thut, wird der Sünder nicht erst lange durch das Beispiel der Zeit gerechtfertigt, sondern vor allem in ihm das Gefühl geweckt, dass er sich vergangen, und in sein Gewissen, nicht in das der Zeit, der Fehler hineingeschoben.

Gegen diese unerbittliche Folgerichtigkeit sticht sehr zu ihrem Nachtheile die Aengstlichkeit und Halbheit der Franzosen ab. Während wir dort Strenge und Härte oft bei kleinen Vergehen finden, begegnet uns hier eine unverdiente Nachsicht gegen den Leichtsinn und selbst gegen das Laster. In vielen französischen Rührstücken ist der Held ein leichtsinniger junger Lebemann, der mitten im Strudel des gesellschaftlichen Lebens steht und sein Hab und Gut schon verprasst hat oder zu verprassen im Begriffe steht. Oefters wird uns eine Situation vorgeführt, wo er, von Schulden und Verlegenheiten aller Art bedrängt, reumüthig sich zu bessern vornimmt, und die Probe darauf angestellt, ob seine Umkehr beständig sei. Diese Probe läuft dann recht komödienhaft aus. Der Vater, der natürlich noch eine Menge unerschöpfter Hilfsmittel hat, brennt nur darauf, seinem Sohne, den im Grunde genommen, wie er meint, schon das Beispiel der Zeit und seiner zahllosen Genossen hinreichend entschuldigt, mit guter Art verzeihen zu können. Er hört ungesehen etliche Selbstanklagen, die dieser gegen sich erhebt, seine guten Vorsätze und seine Pläne für die Zukunft an: aus allem scheint ihm ein missleitetes edles Herz zu sprechen — der Verschwender wird daher sofort wieder in Gnaden aufgenommen.*) Also schon der Vorsatz und die blosse Absicht, die nicht einmal in Thaten umgesetzt wurden, geschweige denn einer ernsten Probe unterworfen wurden, werden so der Belohnung würdig erachtet! Aber wer bürgt uns dafür, wenn der Katzenjammer von der gestrigen Orgie vollständig verflogen und die Hand wieder in vollen Taschen wühlt, dass diese Besserung standhalten wird?

Diese schwächliche Rücksichtnahme der Franzosen auf die Vorurtheile der Zeit zeigt sich auch schon darin, dass man reine Tugendhelden, die sich von den Lastern und Ausschreitungen des vornehmen gesellschaftlichen Lebens vollständig freihalten, anfangs immer als lächerliche Personen darstellt und erst später offen mit ihnen zu

*) S. weiter unten des Destouches Le Jeune Homme à l'Epreuve.

sympathisiren wagt. Trotzdem aber lässt sich bei der Vergleichung früherer und späterer Werke eine steigende Entschiedenheit der französischen Dichter den Vorurtheilen gegenüber erkennen, mag diese nun in dem wachsenden Muthe der Schriftsteller oder in der geringeren Empfindlichkeit der Gesellschaft begründet gewesen sein. Wie kühn ist z. B. Lachaussée verglichen mit Destouches! Aber auch jener reicht noch nicht entfernt an die strenge Durchführung der Probleme bei Richardson heran. Wie die zur Ehe mit dem reichen Adligen erhobene Bürgerstochter, so tritt uns der gezüchtigte Wüstling im achtzehnten Jahrhundert zuerst in seinen Dichtungen entgegen. — Vielleicht kann indessen zur Entschuldigung der Franzosen eine Ueberlegung angeführt werden, welche Richardson einmal in seinem Grandison anstellt. Man müsse fürchten, meint hier Jemand, durch zu strenges Betonen der Tugend abzustossen, während man durch Nachgeben von den allzu hohen Forderungen vielleicht den Einen oder Andern zu sich herüberziehen könne.

Dem bessernden Zwecke suchen unsere Dichter ausserdem noch durch die Darstellung moralischer Handlungen zu genügen, bei denen die Pflicht über die Neigung den Sieg davon getragen oder moralische Erwägungen, nicht der innere Affect, den Ausschlag gegeben haben. Die Helden und Heldinnen in der bürgerlichen Dichtung sind zum grossen Theile sittliche und seelengrosse Personen, die den schwersten aller Siege, den der Selbstüberwindung, erringen und Andere, den gleichen Kampf zu kämpfen ermuntern sollen. Die Personen begehren etwas anderes, als wirkliche oder vermeinte Pflichten — gegen Eltern oder Freunde z. B. — von ihnen fordern. Sie bringen immer das Opfer ihrer Neigung und erhalten als schuldigen Lohn dafür die Achtung und Bewunderung des Lesers oder Zuschauers, der ihrer lamentabeln Situation meist etliche Mitleidszähren weiht. Entsagende Tugend, die vorwurfsvoll ihre Augen gen Himmel richtet, der so schwere Prüfungen über sie schickt, ist ein bei unsern Dichtern häufig wiederkehrendes Motiv.

Jedoch hat die Vorliebe für dasselbe noch einen weiteren Grund als die moralische Tendenz, nämlich den sentimentalen Character der Zeit, die jedem Appell an das weiche Herz nur zu rasch und leicht Folge giebt. Denn so niedrig auch die Darstellung der leidenden Tugend, wie überhaupt des Unschuldigen im Unglück, künstlerisch stehen mag, so ist doch kein Gegenstand mehr geeignet, unser oft peinliches Interesse zu erwecken und, zumal auf der Bühne vorgeführt, die allgemeine Rührung hervorzurufen, und dieser Wirkung konnten unsere Dichter besonders versichert sein bei dem Publicum eines Jahrhunderts, das von allen die reizbarsten und ergiebigsten Thränendrüsen besass.

In ausgedehnterem Masse sehen wir moralische Handlungen an Stoffen aus der nächsten Umgebung zuerst in Frankreich dargestellt, wo früher schon die Tragödie mit Vorliebe den Heroismus der Pflicht, wenn auch nur bei hohen Personen und grösstentheils an politischen Stoffen, geschildert hatte, und wo jetzt Lachaussée's und Diderot's

Personen das Opfer ihrer Neigung zu Gunsten der Freundschaft oder Elternliebe bringen, wie Racine's Titus und Berenice oder Corneille's Rodrigo und Ximene zu Gunsten der Staatsräson oder Familienrache gebracht haben. Dieses bewusst sittliche Handeln, das gleichsam der Leidenschaft abgetrotzt ist, fehlt dagegen mehr bei Richardson, der wenigstens in seinen beiden ersten Werken, der Pamela und Clarissa, auf welchen hauptsächlich sein dichterischer Ruhm beruht, seine Lieblingspersonen mehr in Folge ihrer Naturanlage als moralischer Erwägungen sittlich handeln lässt. Dagegen haben wieder Lessing's Personen öfters moralische Beweggründe bei ihren Handlungen, und bei einzelnen Schiller'schen Figuren begegnet uns der sentimental-brave Anstrich und das unschuldige Leiden der Helden des Rührstücks. Bei den deutschen und französischen Rührdramatikern, die nach Diderot's Auftreten schreiben, ist es ebenfalls Sitte, nach dem Muster des ebengenannten Franzosen in der Schilderung bewusstsittlicher Handlungen zu luxuriren.

Das dritte zur Erzielung der bessernden Wirkung angewandte Mittel, die lehrhafte Erörterung, nimmt indessen bei den Franzosen wie den Engländern die wichtigste Stelle ein. Wo sich nur eine Gelegenheit zur lehrhaften Betrachtung bietet, wird sie von den Dichtern benutzt, oft sogar merkt man, wie sie erst künstlich geschaffen wurde. Ganze Abschnitte einzelner Werke sind nur dazu da, eine Frage allgemeiner Art nach allen Seiten hin zu beleuchten, und könnten ohne Schaden für den Zusammenhang weggelassen werden. Einzelne dramatische Erzeugnisse wurden dann auch bei der Bühnenaufführung um ihre lehrhaften Partieen gekürzt. Eine Vorrede des Destouches enthält ein beredtes Zeugniss von seinem Schmerze darüber, dass er einen solchen Excurs der Ungeduld der Zuschauer opfern musste.

Das Rührdrama verwendet nun mit Vorliebe die dialogische Erörterung, in der eine Person offenbar von dem Dichter bevorzugt wird, mitunter tritt ein monologischer Erguss ein über bessere Zeiten und bessere Sitten, gelegentlich wird der Ton der strafenden Predigt angeschlagen. Ausserdem werden nach alter komischer Sitte fortwährend satirische Streiflichter auf die Sitten und Unsitten der Zeit geworfen in Form kleiner Witze und Sticheleien, die auch mitunter zu den Strophen eines Divertissement oder Ballet ausgeführt werden. Die Lieblingsform ist indessen die dialogische Erörterung. Nach dem Vorgange Molière's, der in der Männer- und in der Frauenschule, im Misanthropen und andern Stücken einzelne Rollen zu Vertretern des gesunden Menschenverstandes und zu Trägern seiner persönlichen Ansicht gemacht hatte, führen die Rührdramatiker bevorzugte Personen ein, durch deren Mund dem Publicum die Herzensmeinung des Dichters verkündigt wird.

Der Roman Marivaux' und der Richardson's — jener aus Selbstbekenntnissen, dieser aus Briefen der Hauptperson oder -personen bestehend — duldeten wegen ihrer subjectiven Form ebenfalls nicht, dass der Verfasser direct mit dem Leser in Verbindung trat. Man hilft sich nun hier auf die gleiche Weise wie im Rührdrama. Beide

Dichter erheben ihre Hauptpersonen zu fehlerlosen, Richardson fast zu überirdischen Wesen empor, so dass die lehrhaften Betrachtungen, die aus deren Feder fliessen, mit dem Anspruche der Allgemeingültigkeit auftreten. Die bequemere Form des Romanes gestattete nun noch weit mehr als eine strengere Kunstgattung wie das Drama, dem lehrhaften Excurs eine grosse Ausdehnung zu geben, und von dieser Freiheit haben unsere Autoren reichlich Gebrauch gemacht. Marivaux liebt es, den Gang der Ereignisse und die Handlungen seiner Personen fortwährend mit seinen Reflexionen zu begleiten, ohne indessen allzuweit von seinem Gegenstande abzuschweifen. Auch bei Richardson laufen allgemeine Betrachtungen neben den Ereignissen her und leiten aus diesen die Nutzanwendung für das wirkliche Leben ab, welche noch durch Wendungen wie „daraus ist zu ersehen, hier zeigt sich klar, dass" auch dem blödesten Auge sichtbar gemacht werden. Aber der Engländer geht noch weiter. Grosse Partieen seiner Werke — und hier hat unser Dichter in Rousseau, seinem Nachfolger im Briefroman auch einen Nachahmer gefunden — dienen bloss der Erörterung der Fragen über Kindererziehung, Almosengeben, Führung des Haushaltes, Zeiteintheilung, Duelle u. dgl. In der Pamela wird sogar nur diesen Abschweifungen zu Liebe die Handlung im dritten und vierten Bande weitergeführt, da das Werk von hier ab sonst nichts als eine blosse Aneinanderreihung moralisirender Abhandlungen über jene Gegenstände sein würde. Richardson wird nicht leicht verlegen um einen Anknüpfungspunct, wenn es ihm darauf ankommt, seine Ansichten über irgend eine noch so entfernt liegende Materie zu entwickeln. Wo es nicht anders geht, muss Jemand brieflich ein paar Fragen an die Hauptperson stellen, welche nun mit der Sicherheit eines Orakels über alle Puncte kostenfrei und ausführlich Auskunft giebt.

Diese zur Schau getragene lehrhaft-sittenbessernde Absicht schöngeistiger Werke begegnet uns in ausgedehnterem Masse zuerst in England, wo wir sie in dramatischen Compositionen schon gegen Schluss des siebzehnten Jahrhunderts beobachten können. Wohl weist die frühere englische Literatur zahlreiche Werke mit ähnlicher Nebenabsicht auf, ohne dass jedoch ein Zusammenhang zwischen ihnen und diesen späteren lehrhaft-moralischen Erzeugnissen vom Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts stattzuhaben schiene. Vielmehr wird man in dem Erscheinen dieser letzteren in erster Linie eine nothwendige Reaction gegen das lüderliche Drama jener Zeit, besonders das Lustspiel der Wycherley und Genossen, erblicken müssen, welches, aus der Zügellosigkeit der Restaurationsperiode herausgeboren, deren Schmutz und Verkommenheit getreu und lebendig wiedergespiegelt hatte. Durch Collier's, eines Geistlichen, Angriff gegen die Unsittlichkeit und Unheiligkeit der englischen Bühne beginnt allmählich wieder die Sitte sich auf dem Theater einzubürgern, mit ihr dringt aber auch in das Drama eine stark lehrhafte, sittenbessernde Absicht ein, welche in der Tragödie schon vor 1700, in der Komödie wenige Zeit später ihre Triumphe feiert. An Aeusserlichkeit lässt

indessen die Moral hier nichts zu wünschen übrig, und meist besteht sie, wie Hettner in der Analyse etlicher Tragödien zeigt, in der zum Schlusse angeflickten Nutzanwendung, welche das Ergebniss des ganzen Stückes zusammenfassen soll. Weit bedeutungsvoller aber als diese literarhistorisch nicht besonders merkwürdigen Dramen sind die oben erwähnten moralischen Wochenschriften der Engländer Steele und Addison. Hier sehen wir schon die Darstellung alltäglicher, naheliegender, oft ernster Vorfälle, aus denen sich eine allgemeine Lebensregel erhärten liess, mit der lehrhaften Betrachtung zum Zwecke der Besserung oder Verwarnung des Lesers verbunden, wie wir dies später in der ganzen ernstbürgerlichen Dichtung von Destouches an bis zum Sturm und Drang herunter, ja darüber hinaus, wieder finden werden. Indessen ist es doch völlig verkehrt, wenn man, wie es neuerdings geschehen,*) die moralischen Wochenschriften zum Ausgangspunkt der bald so reich sich entwickelnden ernsten bürgerlichen Dichtung Englands und des Festlands machen will, während dies höchstens mit einiger Berechtigung von dem ernsten bürgerlichen Romane behauptet werden könnte. Es wird sich später zeigen, dass das französische Rührdrama, das man durchaus von England abhängig machen will, als nächste Vorstufe hat einerseits Molière, welcher in der Mehrzahl seiner Stücke eine Tendenz verfolgt und oft in ausgedehnten dialogischen Erörterungen einzelne Fragen des alltäglichen Lebens behandelt, und andererseits die classische französische Tragödie, welche den Heroismus der Pflicht immer und immer wieder behandelt. Dann geht Lillo, der Schöpfer, oder wenn man lieber will, der Erneurer des bürgerlichen Trauerspiels, unmittelbar von einzelnen Werken aus der Blüthezeit des englischen Dramas aus, die wie der Londoner Verschwender die bessernde Tendenz und den bürgerlichen Stoff mit dem späteren bürgerlichen Trauerspiele gemein haben. Wahrscheinlich geht man weit genug, wenn man bei Rührdrama und bürgerlichem Trauerspiel nur eine entfernte, allgemeine Einwirkung von Seiten der moralischen Wochenschriften annimmt, etwa derart, dass der entschiedene Beifall, welchen jene periodischen Veröffentlichungen nicht zuletzt wegen ihres moralischen Characters überall erhielten, die Verfasser von rührenden Dramen und bürgerlichen Trauerspielen zu einem stärkeren Herausarbeiten des lehrhaften Characters ihrer Werke veranlasst hätte, als dies ohnedies der Fall gewesen wäre.

Will man die Frage nach dem Ursprunge des moralisirenden Characters der ernsten bürgerlichen Dichtung des vorigen Jahrhunderts entscheiden, so muss man wohl noch einige andere Puncte berücksichtigen. Die beiden Engländer, welche vor allem für uns in Betracht kommen, Lillo und Richardson, sind aus religiösen Beweggründen zu Moralisten geworden. In England werden nämlich die religiösen und sittlichen Ideale aus der Zeit der Republik in das achtzehnte Jahrhundert hinübergerettet und hier hochgehalten von einer kleinen Gemeinde kirchlicher und moralischer Puritaner, die

*) Von Kawczyński in der oben angeführten Schrift.

voll Entrüstung auf das gottlose und lasterhafte Treiben der frivolen Hofcavaliere herabblicken. Aus ihrer Mitte geht eine Reihe der hervorragendsten englischen Schriftsteller hervor, welche eine Ehre darein setzen, ihre tiefe Frömmigkeit offen zu bekennen, und dadurch der Religion wieder zu grösserer Bedeutung im Leben der Nation verhelfen. Mehrere dieser Männer entfalten nun auch einen ausserordentlichen Bekehrungseifer religiös-sittlicher, oft auch fast nur religiöser Art, denn da sie die herrschende Unsittlichkeit hauptsächlich als eine Folge der allgemeinen Gottlosigkeit ansehen, nehmen sie an, dass bei einer Zunahme der Gottesfurcht ohne Weiteres auch eine Besserung der Sitten eintreten würde. Der obengenannte Collier in einer andern Schrift Versuche über verschiedene Gegenstände — Stolz, Kleider, allgemeine Menschenliebe, den guten Ruf etc. — ist religiöser Moralist sowie auch theilweise dies Addison im Zuschauer ist. In besonderem Masse aber tritt bei Lillo und Richardson die religiös-sittliche Nebenabsicht in den Vordergrund. Die Musterpersonen Richardson's sind sammt und sonders orthodoxe Protestanten, die z. B. beim Antritt einer Reise durch das katholische Frankreich und Italien nie die Furcht los werden können, ob sie auch dort einen protestantischen Gottesdienst werden geniessen können. Wenn ein ausschweifender Lebemann zur Tugend bekehrt worden, so genügt das noch nicht, falls er sich nicht gleichzeitig auch zur Religion bekehrt, und wenn Jemand von einer Person das Schlimmste aussagen will, so heisst es: „Sie muss eine Gottesleugnerin sein". Wenn nun auch ganz bei Lillo und Richardson ein gewisser entfernter Zusammenhang mit den moralischen Wochenschriften vorliegen mag, so besteht ein sicherlich weit engerer mit jener religiös-moralistischen Richtung, welche noch über Steele und Addison zurückreicht und noch Männer wie Swift und Defoe zu ihren Vertretern zählt, welche doch auch ihre Inspirationen nicht dem Zuschauer verdankten.

Ein anderer Factor kommt bei Beurtheilung des moralischen Elementes in dem französischen Zweige der ernstbürgerlichen Dichtung des vorigen Jahrhunderts in Betracht: die allgemeine Beschaffenheit des französischen Geistes und der französischen Literatur jener Zeit.

Die französische Dichtung der strengclassischen Zeit geht schon immer von der Auffassung des Menschen als eines sehr vernünftigen Geschöpfes aus, auf dessen Entschliessungen die Vernunft einen weit stärkeren Einfluss ausübt als seine natürlichen Triebe und Neigungen. Das achtzehnte Jahrhundert mit seiner sentimentalen Gefühlsduselei macht den Menschen ausserdem noch zu einem sehr gutmüthigen Wesen, das höchstens aus Irrthum einmal fehlen könne, innerlich aber stets den Trieb und den Willen zum Guten habe. Der Normalmensch, auf dem Rousseau das schwanke Gebäude seiner Gesellschaftsordnung errichtet, ist nach diesem Muster zugeschnitten, ebenso wie der wilde Naturmensch, den wir in den Werken einzelner Dichter antreffen. Es giebt nichts Schönes und Gutes, was jene Zeit nicht glaubte, bei

diesem höchst vernünftigen und gutmeinenden Wesen durch Belehrung, auf dem Wege logischer Deductionen, erreichen zu können.

Weiterhin hat auch das achtzehnte Jahrhundert überhaupt, vor allem aber in Frankreich, einen stark philosophischen Anstrich und einen ausgesprochenen declamatorischen Hang. Nun ist es solchen grübelnden Zeitaltern, welche eine weit verbreitete philosophische Bildung besitzen, aber mehr declamatorisch, als poetisch-schöpferisch beanlagt sind, gemein, dass die Dichter gerne ausserhalb ihrer Kunst liegende Mittel zur Verstärkung der Wirkung zu Hilfe nehmen. So ist die mittlere und neuere griechische Komödie, welche sich bald nach dem Zeitalter des Plato und Aristoteles ausgebildet hatte, sentenzenreich, reflexionsüberladen und moralisirend und verdankt diesen Eigenschaften einen Theil ihrer Erfolge. Producte eines ähnlichen philosophischen Jahrhunderts, das sich als solches fühlt und sich wegen der Grösse und Kühnheit seiner Aufgaben voll Selbstgefühles über die kleinmüthigen Jahrhunderte ästhetischer Bildung*) erhebt, sind nun auch das französische Rührdrama und der französische Familienroman.

Das Zeitalter des Menander und das der Rührdramatiker ermangeln des Sinnes für grosse, erhebende Dichtwerke und gewaltige Stoffe und laben sich lieber an sentimental übergossenem und moralisch hergerichtetem Alltagskohle. Beide finden ausserdem einen besonders naheliegenden Anlass zum Moralisiren in der sittlichen Verderbniss der eigenen widerspruchsvollen Zeit und ihren grossen socialen Missständen. Ausserordentlich ist nämlich der Abstand zwischen den damaligen thatsächlichen Verhältnissen in Frankreich und den Idealen, die man dort pflegt. Jene sittenloseste aller Generationen fliesst über von Tugendschwärmerei, und die Ideen von allgemeiner Menschenbeglückung wurden nie feierlicher verkündigt als von der damaligen vornehmen französischen Gesellschaft, welche doch von dem Schweisse des herzlos ausgesogenen Bauers lebte, wenn sie auch das Elend der Bedrückten nicht aus der Nähe sah und meist auch nicht seinem ganzen Umfange nach kannte. Das damalige Frankreich ist eben mehr räsonnirend und declamatorisch als practisch, oft sogar ausschliesslich declamatorisch. Man ist von der Berechtigung der neuen Ideen überzeugt und macht sich einen Stolz daraus, dies zu bekennen, aber man hütet sich, sie in Thaten umzusetzen. Mit einer gefühlvollen Phrase über die bedauerlichen socialen Schäden, welche man nicht beseitigen könne, setzt man sich darüber weg und glaubt schon genug gethan zu haben, wenn man ein paar zärtliche Thränen vergiesst über die mancherlei Missstände, welche man bei dem Dramatiker und Erzähler dargestellt findet.

Diese Beschaffenheit der Zeit spiegelt sich nun in verschiedenen Eigenthümlichkeiten der damaligen französischen Literatur wieder: in der Vorliebe für schöne Gemeinplätze, in der Neigung zu grossen Declamationen über Freiheit, Menschenrechte, Tugend u. s. w., dann

*) Les siècles pusillanimes du goût (Diderot, art. Encyclopédie).

aber auch in dieser lehrhaft-sittenbessernden Tendenz zahlreicher Werke, in welchen man auf die Schwächen und Verkehrtheiten der Zeit hinweist und sie so gerne abstellen möchte. Die Zeit ist eben krank. Sie lechzt nach Gesundheit, ist aber zu schwach, energisch an die Heilung zu gehen. Sie fühlt ihr Leiden, und wie Kranke überhaupt hält sie schon viel für gewonnen, wenn man nur das Uebel zu benennen und ihr allerhand Specifica gegen dasselbe anzurathen weiss. Ja, sie dünkt sich schon erleichtert, wenn man ihr nur von ihrer Krankheit spricht und ihre Heilung, womöglich ohne grosses Zuthun von ihrer Seite, baldigst in Aussicht stellt. Die Aerzte finden hier ein günstiges Feld, nur treibt die starke Nachfrage auch Viele dazu, ohne inneren Beruf in das Arzneihandwerk zu pfuschen, und gar Mancher ist bei dieser Gelegenheit zum Moralisten geworden, der das Lehren und Predigen ebenso wie jede andere Mode äusserlich mitmacht. Das Publicum begünstigt auffallend die lehrhaften Werke und bringt dem Eifer des Moralisten das dankbarste und wohlwollendste Interesse entgegen. Dieser kann mit Sicherheit darauf rechnen, Viele zu treffen, die dem guten Zwecke zu Liebe manche ästhetische Schwäche mit in den Kauf nehmen. Einzelne Werke dieser Art, die, von den Schwingen der Tendenz getragen, einen geradezu überraschend glänzenden Weg machen und den allgemeinsten Beifall erhalten, laden zum Beschreiten der gleichen Bahn ein. So wirkt Manches zusammen, um die Franzosen zu Moralisten zu machen, aber die Art des Ursprunges verleugnet sich auch nie ganz. Den hohen sittlichen Ernst, der Lillo und Richardson durchgängig auszeichnet, suchen wir bei ihnen vergebens. In der That scheint bei einzelnen Franzosen das Moralisiren nur ein Ausfluss gewöhnlicher Neuerungssucht, bei andern nur eine Art Modesache zu sein. Lehrreich ist nach dieser Seite hin eine Aeusserung von Destouches, die beweist, dass es ihm mit der Einführung der moralischen Tendenz in das Lustspiel, die er Molière gegenüber als eine Neuerung für sich in Anspruch nahm, nicht sowohl um etwas Besseres, als vielmehr um etwas Anderes zu thun war. Er habe einen neuen Ton angeschlagen, trotzdem man nach dem unvergleichlichen Molière noch geglaubt habe, in seiner Bahn weiter wandeln zu können. Bei der Unmöglichkeit, ihm hier gleichzukommen, habe er es für besser gehalten, eine andere Richtung einzuschlagen, um sich wenigstens nach ihm erträglich zu machen. — Ein französischer Kritiker, wir entsinnen uns nicht genau, welcher? — sieht die sittenbessernde Richtung Lachaussée's, welche mit etlichen früheren Werkchen des Dichters — kleinen schlüpfrigen Erzählungen in Versen — nicht recht zusammenpassen will, überhaupt bloss als Sache der Form und nicht der Ueberzeugung an. Bemerkenswerth ist es ferner, dass, wenn Marivaux über die Unsittlichkeit in Crébillon's Romanen sich abfällig ausspricht, er dies nicht sowohl aus moralischen, als aus ästhetischen Gründen thut.

Thatsache ist es nichtsdestoweniger, dass die sittenbessernde Absicht ein wesentliches Kennzeichen der gesammten ernstbürgerlichen

Dichtung im zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts bildete, und dass unsere Dichter — gemäss der ganzen Anschauungsweise der Zeit — gerade von der Bedeutung ihrer moralischen Aufgabe nicht gering dachten. Dass aber die Nützlichkeit jener Schriften nur entfernt so gross gewesen, als die Eitelkeit sich schmeichelte oder ehrlicher Enthusiasmus prophezeite, erscheint uns zweifelhaft. Ihre Wirkung wird doch höchstens darin bestanden haben, dass einzelne schwankende Elemente, die, trotzdem sie die Unsitten und Verderbtheit der Zeit missbilligten, wegen der Allgemeinheit ihrer Herrschaft nicht offen mit ihnen zu brechen wagten, nun durch das Eintreten namhafter Schriftsteller für die Sache der Tugend einen festeren Rückhalt erhielten und muthiger Farbe bekannten. Es kann uns gleichgültig sein, und es ist leicht begreiflich, wenn die Engländer z. B. von ihren Wochenschriften ausser den schriftstellerischen Vorzügen und der lobenswerthen Absicht noch die grossartige sittliche Wirkung rühmen. Uns ist indessen noch in zu frischer Erinnerung das Gemälde, das vierzig Jahre später Richardson von den sittlichen Zuständen der englischen Gesellschaft entwirft, und die Aeusserung eines Frauenzimmers im Grandison, das erklärt, sie halte Männer und Frauen beide für so durchaus verderbt, dass nur ein grosses nationales Unglück sie wieder zur Tugend zurückführen könne. Es will uns daher bedünken, als ob jene Behauptung der Engländer von dem grossen sittlichen Einflusse ihrer Wochenschriften allzu bereitwillig und ohne Einschränkungen von Literarhistorikern des Festlandes übernommen worden sei. Wie der beste Rath in den Wind gesprochen ist, wenn er den Neigungen und Ueberzeugungen dess, der ihn empfängt, zuwiderläuft, so ist auch die Lehre des moralischsten Werkes wirkungslos, falls sie bei dem Hörer oder Leser nicht mit den entsprechenden Wünschen und Gesinnungen zusammentrifft. Denn das Publicum nimmt nur an, was ihm schmeichelt und gefällt, es will nicht, dass man ihm eine neue Richtung weise, sondern bloss, dass man es in einer schon ergriffenen oder in Aussicht genommenen bestätige und bestärke. Vielleicht hat Richardson's Pamela die eine oder die andere Kammerjungfer standhaft gemacht gegen die Anträge eines vornehmen Verführers. Und doch kommen unter Umständen auf ein solches Mädchen fünf andere, welche aus der Pamela nur die Standeserhöhung herauslasen und auf die Liebeswerbungen eines hochgeborenen Anbeters nur um so eifriger hinhörten — lieferte ihnen ja doch Pamela's Geschichte den Beweis, dass eine Kammerjungfer durch die Gunst eines hohen Herrn es allenfalls zur „gnädigen Frau" bringen könne.

Mit grösserem Rechte dürfte man wohl ein sittliches Verdienst unserer Schriftsteller darin finden, dass ihre Werke den Geschmack an den früheren theils frivolen, theils allzusehr mit romantischen Empfindungen gesättigten Unterhaltungsschriften verdrängt haben und — wenigstens in ihrer Mehrzahl — durch ihre Ehrbarkeit die Anständigkeit, aber auch Kälte und Zahmheit unserer für die Zwecke der Familie arbeitenden belletristischen Literatur vorbereiteten. Wir

wollen den ästhetischen Nachtheil, der damit Hand in Hand gieng, den, dass der Geschmack des Publicums und die Literatur in der überwiegenden Mehrheit ihrer Erscheinungen von da ab eine unleugbare Tendenz zum Flachen, Plattnatürlichen und Gemüthlichen behauptete, nur beiläufig berühren. Allein auch der sittliche Gewinn muss oft ganz in Frage gestellt werden. Die durch die Lectüre der Ritterromane veranlassten Donquixoterieen, welche noch Marivaux und Wieland den Stoff zu satirischen Darstellungen lieferten, werden bloss durch andere Thorheiten abgelöst. Und was verschlägt es wohl viel, dass eine solche Manie nur Namen und Gegenstand gewechselt hat und nur mehr unter Benennungen wie „Grandisonfieber“ grassirt? Wie es ausserdem mit der Moral einzelner Schriften beschaffen gewesen, geht klar daraus hervor, dass Lenz, selber ein eifriger Welt- und Sittenbesserer, einem der Hauptwerke der ernsten bürgerlichen Dichtung, Rousseau's Neuer Heloise, dieselbe Rolle bei einem Pärchen in seinem Hofmeister zuweist, welche der Roman von Lancelot bei den berühmten Liebenden von Rimini gespielt hat.